

ح



مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

في صحبة الأُميرين
أبي فراس الحمداني
وعبدالقادر الجرائري

الحمداني



الدكتور أحمد درويش

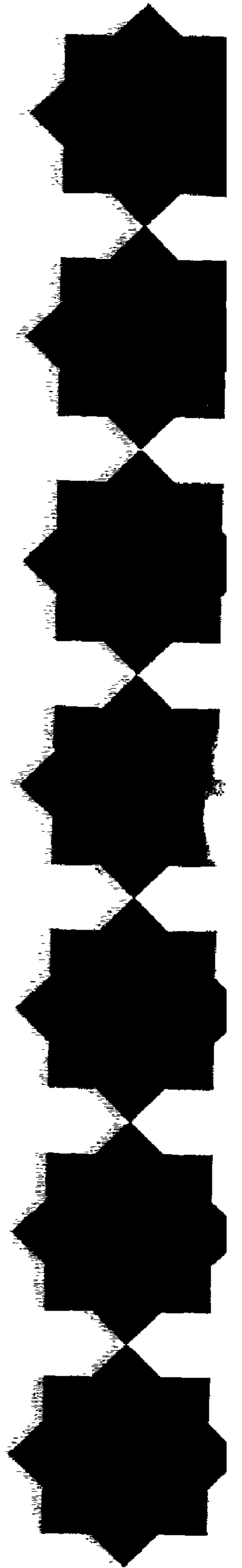


مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

في صحبة الأميرين

أبي فراس الحمداني
وعبد القادر الجرائري

الدكتور أحمد درويش



أشرف على طباعة هذا الكتاب وراجعته الباحث
في الأمانة العامة للمؤسسة ماجد الحكواتي

تصميم الغلاف والإخراج الداخلي: محمد العلي

الطباعة والتنفيذ: أحمد متولي - أحمد جاسم

حقوق الطبع محفوظة



مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

تلفون: 2430514 فاكس: 2455039 (00965)

2 0 0 0

تصدير

ما المبرر الذي دعا مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري إلى الجمع بين أميرين عربيين تفصل بينهما مسافة بعيدة مكاناً وحقبة مديدة زماناً في كتاب واحد؟ لقد كانت الموازنة بين شخصيتين أحد الفنون التي عرفها التراث، وكلنا نذكر الكتاب الشهير للآمدي «الموازنة بين البحري وأبي تمام»، وإذا كانت الموازنة تهدف أساساً إلى ترتيب قيمي لشخصين يشتركان في مجال واحد ومتقاربين زماناً ومكاناً وإعطاء المبررات لذلك، فليس هدفنا في هذا الكتاب إجراء موازنة بين الأميرين خصوصاً أن الاختلاف في البيئة يفقد هذه الموازنة عدالتها، لأن لكل بيئة مواضعاتها، ولا يجوز أن نحاكم شخصاً بقوانين عصر آخر.

الهدف هو رصد بعض الملامح المتشابهة بين الأميرين، فنحن لسنا مع من يقول: بأن التاريخ يعيد نفسه، ولكننا نؤمن بأن هناك قوانين غير مكتوبة للتاريخ تبدى بأشكال مختلفة، مما يبرر لنا البحث عن بعض هذه القوانين المراوغة التي تلتقطها العين الذكية من خلال الكثير من الأمور المتباينة والمتساوقة.

وإذا كانت هناك بعض التشابهات الظاهرية بين الأميرين فإن التشابه الجوهرى بينهما أنهما خاضا معركة واحدة غير متكافئة مع عدو واحد في أزمنة وأمكنة مختلفة.

فأبو فراس واجه - كواحد من قواد سيف الدولة - على الحدود الشمالية للعالم العربي دولة الروم، وهي أحد جذور الغرب المعاصر، وهذه الجبهة ظلت مشتعلة منذ غزوة تبوك - التي كانت تحركاً وقائياً - وعلى مدى ثمانية قرون حتى سقوط الدولة البيزنطية أمام محمد الفاتح في أطول حرب عرفها التاريخ، وكانت الدولة الحمدانية تتحمل في النصف الأول من القرن الرابع الهجري بإمكاناتها الضعيفة عبء هذا الحرب، بينما وقفت الخلافة العباسية والدول الأخرى التي تتوزع الوطن العربي متفرجة وأحياناً متواطئة، وكلنا نذكر بيت المتنبي الشهير وهو يخاطب سيف الدولة.

وسوى الروم خلف ظهرك روم

فعل على أي جانبك تميل

كان على الدولة الحمدانية أن تجابه الروم وحدها في معارك متصلة، بالإضافة إلى القبائل المتمردة، والحكام الطامعين، ولم تكن شجاعة سيف الدولة وأبي فراس كافية لسد الخلل بين

طرفي المواجهة، فما لبثت الدولة الحمدانية أن انهارت واستولى الروم على الثغور، وامتدت هجماتهم من الحدود الشمالية إلى عمق بلاد الشام تخرب وتسبي دون أن تجد رادعاً في عالم عربي يعجّ بالفوضى والاختلاف.

كانت معركة أبي فراس غير المتكافئة مع الروم حلقة من المواجهات المستمرة بين غرب عدواني عنصري يريد بسط هيمنته على العالم وبخاصة المنطقة العربية التي أخذت منذ ظهور الإسلام تشكل منطقة إشعاع وجذب عالمية تبشر بالمساواة والعدالة ومثلت التحدي الأساسي لمطامع الغرب، وهذا التناقض بين منهجين جعل المواجهة محتمة ومستمرة، فمن مواجهات مع الدولة البيزنطية إلى الحروب الصليبية، إلى معارك استرداد الأندلس، إلى معارك البحر المتوسط والمغرب، إلى الاستعمار الحديث، إلى إنشاء إسرائيل، معركة واحدة الهدف منها الهيمنة الاستعمارية وإن لبست أحياناً برقع الدين للتحميس أو للخداع.

وواجه الأمير عبدالقادر في الجزائر حلقة أخرى من حلقات هذه الحرب المستمرة ممثلة بفرنسا، التي اختلقت حادثة تافهة لتبرر بها احتلالها للجزائر ثم إلحاقها بفرنسا، وتزعم الأمير عبدالقادر المقاومة، وخلال خمسة عشر عاماً حاول خلالها أن يستجمع كل الطاقات الممكنة ويطورها، ولكن بطولته وشجاعته لم تطمس الفارق الكبير بين أوروبا ناهضة وشرق متخلف، وكما حدث في المشرق حدث في المغرب، تحملت الجزائر وحدها عبء الضغط الأوربي، ووقفت سلطات تونس والمغرب والدولة العثمانية متفرجة بل ومتواطئة أحياناً، وواجه الأمير كما واجه سيف الدولة رواسب التخلف، فكان عليه أن يحارب على جبهتين جبهة العدو الخارجي وجبهة العدو الداخلي (قبائل المخزن - بقايا الأتراك - بعض الطرق الصوفية...) وكانت النتيجة استسلام البطل دون أن يفقد احترامه في نظر العدو والصديق.

إن الأميرين أبا فراس وعبدالقادر يقفان على تباعد التاريخ والمكان كبطلين في مواجهة مستمرة مع عدو تاريخي تتغير أشكاله وأسماءه دون أن يتغير جوهره، ولقد أدى الأميران واجبهما الوطني والقومي. وإذا كانا لم يستطيعا أن يحسما المعركة لصالحهما فلأن المعركة تقتضي رداً عربياً موحداً يدرك طبيعة المعركة وأهدافها، وتقتضي تغليب الحس الوطني والقومي على التمزقات القبلية والمذهبية والحزبية والإقليمية.

لعلنا استطعنا إدراك إحدى قسمات تاريخنا الرئيسية من خلال وضع البطلين في إطار واحد. ولقد قام الدكتور أحمد درويش بمجهود ضخم في الجمع بين الأميرين في هذا الكتاب وبوقت قياسي، فله كل شكرنا وتقديرنا.

عبدالعزیز سعود الباطین

أغسطس ٢٠٠٠

بين يدي الكتاب

هذه مقارنة أوجت بها مناسبة ، وليس كل ما توحى به المناسبات يذهب بنهايتها ، فروميات أبي فراس جاءت من وحي مناسبة أسره ، وقصائد المتنبي وراءها مواقف ومناسبات من الرضى والغضب ، وروائع ابن الرومي تثيرها أسباب من التوجس ، والتخوف ، والتشاؤم ، ربما لا تصلح في نظر غيره من الناس مثيراً لأية مشاعر .

وتاريخ الآداب والفنون يعرف الكثير من الأعمال الخالدة التي أوجت بها مناسبات عابرة .

وفكرة التقاء الأمير أبي فراس الحمداني ، والأمير عبدالقادر الجزائري ، في كتاب واحد أوجت بها فكرة تنظيم دورة للشعر ونقده في الجزائر ، تحمل اسم « أبي فراس الحمداني » في إطار ما تقوم به مؤسسة الباطين من نشاط في هذا المجال ، وبرزت فكرة الجمع بين الأميرين ، انطلاقاً من كونهما مرآة بتجارب متشابهة على اختلاف المكان والزمان ، فهما أميران ، وفارسان ، وأسيران في بلاد الفرنجة ، وشاعران ، على تفاوت في نصيب كل منهما في بعض هذه الصفات ، وهما في نهاية المطاف يستظلان بثقافة واحدة ، وقيم متوارثة تجلت أصالتها وجمالياتها في حياة كل منهما وآثاره .

ولقد قام الكتاب على مدخل تمهيدي يناقش منهج رسم الشخصية ومواطن الائتلاف والاختلاف في الشخصيتين اللتين تدور الدراسة حولهما ، وما يمليه ذلك من طبيعة النظرة التي ترصد من خلالها كل شخصية منهما ، وما ينبغي تلافيه في إطار رسم الصورة المتوخاة ، وقد أعقب ذلك المدخل بابان ، تم في أولهما الوقوف في رحاب

أبي فراس ، انطلاقاً من « النص الشعري » الذي يمثل موهبته الأولى التي أحلتها مكاناً مميزاً في صدارة شعراء العربية في أوج تألقها ، واستعانة بالجوانب الضرورية من السيرة الفردية والجماعية ، واعتماداً على المنهج الجمالي في قراءة النصوص .

وفي الباب الثاني تمّ الوقوف في رحاب عبدالقادر انطلاقاً من « السيرة » التي شكلت مسيرته كمجاهد ، وقائد ، وصاحب هدف دقيق في بناء الدولة الحديثة واستنهاض مشاعر الأمة ، والتي أهلته لأن يكون في طليعة رجال نهضة الأمة العربية والإسلامية في العصر الحديث ، واستعانة ببقية مواهبه التي ساعدته على أداء هدفه ، ومن بينها الشعر والعلم .

ولعل في لقاء هذين العلمين بين طيات كتاب واحد ، ما يساعد على انعكاس مزاياهما الإضافية في مزاياهما الصافية ، فيتولد عن التقاء النور بالنور إشعاعات ينعكس ضوءها على الحضارة والفن العربيين ، مما قد يغري بالتأمل في مزيد من صفحاتهما الناصعة ، وتمثلها تأهباً لغد أفضل .

وبالله التوفيق ، ، ،

أحمد درويش

مسقط في ١٢ من ربيع الأول سنة ١٤٢١ هـ

١٦ من يونيو سنة ٢٠٠٠ م

مدخل بين شخصيتين ملامح الائتلاف والاختلاف

الاقتراب من مجال الشخصيات التاريخية التي اتسمت بالتميز في جانب أو أكثر من جوانب الإبداع الإنساني ، اقتراب يتطلب الكثير من أخذ الحيطة والحذر من قبل الباحث الذي يريد أن يكون موضوعيًا في رسم ملامح التميز ، ومعرفة المكونات التي أهلت هذه الشخصية لتكتسب صفة « التاريخية » ، وتميز عن كثير من الأفراد الذين ينتمون إلى مجال أو أكثر من مجالات نشاطها الإنساني ، وقد يتميزون في بعض هذه المجالات ، بل قد يتفوقون في جوانب منها - إذا أخذت هذه الجوانب فرادى - على الشخصية التاريخية ذاتها .

وأول ما ينبغي التحوط منه ، تأثير قوة الجذب الذي تمتلكه عادة هذه الأنماط من الشخصيات ، وهو جذب لا يستطيع أن يفلت منه الباحث بعد طول المقام مع هذه الشخصية قراءة وتنقيبًا ومعايشة ، حتى إن الشخصية لتبعث أحيانًا من عصرها الذي عمرته إلى عصر الباحث الذي يعيشه ، وتتجاوز الساعات التي يحددها الباحث لها باعتبارها « موضوعاً » يتم بحثه من خلال وسائط مكانية أو زمانية أو تقنية معينة ، فتتحول إلى شاغل يملأ فراغ الباحث خارج إطار قاعة الدرس ، أو صفحة الكتاب ، أو شاشة المعلومات ، ويصير « صاحباً » يتجاذب هو والباحث رقعة الزمان أو المكان التي تفصل بينهما ، يحاول كل منهما أن يختزلها لصالحه ، وأعترف أن الأمير أبا فراس

والأمير عبدالقادر من الذين مارسوا عليّ ذلك التأثير ، فانتقلت إلى عصرهما ومصريهما ، ودعوتهما إلى زماني ومكاني ، لكنني كنت أدرك في نهاية المطاف أنك لكي ترى الأشياء بوضوح ، فلا بد أن تحتفظ بفواصل مناسبة بين العين والجسد المرئي ، ولا بد كذلك أن تختار الزاوية الملائمة التي ترى من خلالها المكونات الرئيسية الجوهريّة ، التي أتاحت لهذه الشخصية أو تلك ما أتاحت .

وقد يجد الإنسان أحياناً صعوبة في الرؤية الموضوعية للشخصية ناتجة عن كمية الضوء المحيط بها ، وهي كمية لها جانبان من المخاطر ، يكمن أحدهما في عدم توافر القدر الضروري للرؤية ، ويتمثل ذلك في نقص المعلومات أو انعدامها عن ملمح من ملامح الشخصية أو مرحلة من مراحلها ، لكن الجانب الثاني من مخاطر الضوء قد يتمثل أحياناً في زيادة كمية الضوء على القدر المطلوب ، ويتجلى ذلك في المعلومات المبهرة أو المسلّمات المتتالية التي يرددها باحثون سابقون على نحو متواتر ، فتغري التفكير بأن لا يعود إلى التقلب فيها ، وتدفع إلى الانطلاق منها إلى ما يتلوها ، ومع أن ذلك اللون من اليقين هو في ذاته مطلب أساسي من مطالب بناء البحث العلمي ، فإن القدر الزائد منه قد يعوق حرية ذلك البحث ونموه وتجده ، إن ذلك يشبه على نحو ما عنصر الدهون في الدم البشري ، فهناك قدر لا بد منه لكي يؤدي الدم وظيفته على نحو صحي في حفظ الحياة واستمرارها ، لكن ذلك القدر لو تجاوز الحد المعقول فسوف يشكل عوائق في مجرى الدم ذاته قد تسد معها الأوردة والشرابين ، ويتوقف ضخ الحياة إلى القلب ، وأبو فراس وعبد القادر من الشخصيات التي حظيت بالاهتمام على امتداد المسافات الفاصلة بين كل منهما وعصرنا ، اهتم بهما أولياؤهما كما اهتم بهما أعداؤهما ، وشكلت بعض مواقفهما مناخاً أسطورياً قد يدفع البعض إلى أن يرى كل شيء حسناً . وقد يدفع الآخرون إلى أن يتطرفوا في الاتجاه المقابل ، واختيار زاوية الرؤية المناسبة ، وكمية الضوء المطلوبة في مثل هذه المواقف يحتاج إلى الدقة والاهتمام .

إن رسم الشخصية يكتسب أبعاداً أخرى تتطلب مزيداً من العناية عندما يتم رسم هذه الشخصية في إطار مقارن، أي عندما يكون الحديث عن شخصيتين متميزتين أو أكثر يتم وضعهما في إطار واحد، وهنا لابد أن تكون دوافع الجمع والاختيار ذاتها موضع مساءلة أولى، لأن الأفق التاريخي والجغرافي والنوعي مليء بالشخصيات المتميزة، وتبقى كل منها وهي مستقلة في إطارها، لها حيزها الخاص بها، لكنها عندما تدفع إلى أن تدخل مع شخصية أو شخصيات أخرى في إطار واحد فلا بد أن يراعى أولاً تناسب الأحجام الذي يسوغ الجمع في الإطار، ولا بد أن يكون ذلك التناسب حقيقياً فلا يتم اللجوء إلى تضخيم ملمح في إحدى الشخصيات، واختزال نظيره في أخرى، وغالباً ما يؤدي التعسف في مثل هذه الحالات إلى الإساءة إلى الشخصية التي يراد تكريمها، إن العصا تظل مفيدة في مجالها، يتوكأ عليها الإنسان، ويهش بها على غنمه، ويقضي بها مآرب أخرى، لكنها بدءاً من اللحظة التي تقارن فيها بالسيف، يلحق الضرر والحيف بالمقارن والمقارن به، وأجدى من هذا أن تكون المقارنة بين سيفين أو عصوين .

ولا شك أننا في إطار بحثنا هذا نملك سيفين صالحين للمقارنة، لكنهما أيضاً ينتميان إلى عصرين ومصرين مختلفين، ولا بد أن تُراعى بواعث الاختلاف بالقدر نفسه الذي تراعى فيه دوافع الائتلاف .

إننا أمام شخصيتين يعتز كل منهما بانتمائه العربي الإسلامي، بكل ما يعنيه من امتداد حسي يتمثل في سلاسل النسب الموثقة المتلاحمة، والتي تصل بكل منهما على اختلاف الزمان والمكان إلى منبع واحد هو العروبة العربية والإسلام النقي في صورتها الشامخة الأولى، وتنتهي السلاسل الحسية والمعنوية إلى الدوحة الحسنية، حيث ينتمي أبو فراس إلى شيعة علي، وينافح عنهم، وتمتد جذور عبدالقادر نسباً إلى نفس المنبع، ويعتز كل منهما بذلك، ويسجله في مآثره شعراً أو نثراً .

لكن ذلك الانتماء المشترك يأخذ أيضاً طابع تجسيد القيم المثلى التي أعلنت من قدر كل من الشخصيتين، وأبرز هذه القيم الفروسية التي يجسدها كل منهما في عصره، لا من خلال شخصية المحارب الشجاع فحسب، وقد كان كل منهما في هذا بطلاً مشهوداً له، ولكن من خلال التعامل مع الآخرين خصوصاً أو أولياء بمعايير الفروسية التي جسدها الشعر العربي (وإليه تنتمي الشخصيتان بدرجات متفاوتة) على نحو جعل الآداب العالمية الأخرى تقتبس منه هذا المصطلح في إبداعاتها، ويحاول صفوة أبنائها وفرسانها اكتسابه في سلوكهم، والفروسية ملمح عربي إسلامي مشترك قد يأخذ أحياناً مسمى «الفروسية» كما كان الشأن عند أبي فراس الفارس العربي، أو يأخذ مصطلح «الفتوة» كما هو الشأن عند عبد القادر المجاهد المتصوف، ولكنه يتحقق لديهما معاً، ويلتقيان في جوهر الصفة، ويُعدّان من أفضل أبطالها الذين جسدوها، قولاً وفعلاً على تفاوت بينهما يقل أو يكثر في درجة الإجادة على ظهر الحصان، أو في بحور الشعر مع التقائهما في الميدانين معاً. والفروسية من لوازمها الاتصال بالمرأة على نحو متميز، وقد التقت الشخصيتان في هذه الخصوصية، فشخصية الأم تحتل في حياة كل منهما مكاناً خاصاً، يتجاوز ما هو معهود من برّ الأبناء لأمهاتهم، فأبو فراس يكاد يكون عاشقاً لأمه الشابة التي لم تنجب سواه، وغاب عنها أبوه في طفولته المبكرة، فالتفت حوله، ورعته بكل مشاعرها، ثم غاب هو عنها أسيراً في ريعان شبابه، فظلت تبكيه، ويبكيها حتى ماتت، ولحق بها بعد أن سجل ذلك في صفحات تُعد من أنصع صفحات الشعر العربي، وعبد القادر كان أيضاً شديد الاحتفاء بأم عجوز، لكن احتفاءً بها لا يقف عند الرعاية المعتادة، وإنما هو إجلالٌ تحتل به هذه المرأة مكانتها في المحافل الدولية، ويُقبّل إمبراطور فرنسا يدها، وتُسأل كبار الشخصيات العالمية عنها، ويؤخذ رأيها في كبريات الأمور، ثم حين تضعف، يُصر ولدها الأمير أن يحملها معه إلى كل مكان وأن يخدمها بيديه، فإذا صعبت عليها الحركة، امتنع هو عنها حتى لو كان ذلك للحج، وإذا كان أبو فراس قد فاض تعبيره عن إجلال الأم شعراً، وجاء تعبير عبد القادر رعاية وبراً، فإن أصل الملمح سوف يبقى، وفروق التعبير لا بد أن تُراعى.

والمرأة عند الفارس هي رمز الجمال والعشق ، وقد ضرب الرجلان بسهم وافر في ذلك المجال سلوكاً وقولاً ، كلٌّ على حسب ما أتيح له ، فغزليات أبي فراس ما زال يتغنى بها الناس برغم مرور أكثر من ألف عام عليها ، وتصريحات عبدالقادر نثراً وشعراً وسلوكاً بسطوة الجمال عليه ، ذائعة في رسائله وقصائده .

على أن الرجلين كان من قدرهما أن يكونا أميرين ، وإن اختلفت طرائق وصولهما إلى الإمارة أو وصول الإمارة إليهما ، فأبو فراس ولد في بيت الإمارة ، وعاش في مناخ صراعاتها طوال عمره القصير ، ورأى مصرع أبيه وهو طفل في الثالثة بسبب الصراع على الإمارة ، وتولى هو نفسه الإمارة وهو فتى صغير في منبج ، ثم عاد إلى توليها بعد فترة الأسر الشهيرة حين تولى حمص ، ثم سعى إلى إمارة أكبر بعد موت سيف الدولة ، فكان ذلك السعي في ذاته سبباً لقتله على يد ابن أخته وأعوانه ، ومن هنا فإن طيف الإمارة أو شبحها قد غلف حياة أبي فراس القصيرة من المهد إلى اللحد .

أما عبدالقادر فقد كان أبعد ما يكون عن الإمارة ، إذ نشأ في بيت علم وتصوف ، وفي زمن كان يتولى الإمارة فيه في الجزائر الأتراك أو من ينسبونهم ، ثم جاء الفرنسيون ، فأطاحوا بالأتراك لكي يحلوا محلهم ، أو يتخذوا بعض صنائع لهم ، يديرون لهم الأمور ، ولم تكن نشأة عبدالقادر ولا محيطه تؤهله ليكون على صلة بالإمارة في مثل هذا المناخ ، ولكن الإمارة سعت إليه على نحو ما سنرى ، وخلال سنوات إمارته ، نجح في أن يجسد مفهومها الخالص حتى يصير مرتبطاً باسمه ، فلا تذكر كلمة « الأمير » في الجزائر في العصر الحديث إلا ويرد اسم عبدالقادر ملازماً لها حتى دون أن يُسمّى ، وهكذا تضيف الإمارة ملمحاً إلى الملامح السابقة التي تجمع بين الرجلين في إطار واحد .

وإذا كانا أميرين ، فقد قدر لهما أن يكونا كذلك أسيرين ، ولم يقتصر التشابه بينهما على مجرد وقوعهما في الأسر فترة طويلة من الزمن ، وإنما يمتد إلى وقوعهما

أسيرين خارج ديار العرب والمسلمين ولدى «الفرنجية» بالمعنى العام، أولهما في بلاد الروم، والثاني في بلاد الفرنسيين، ويمتد كذلك إلى معرفة لقدر كل منهما عند أسريه، ومحاورتهم له، ورده عليهم شعراً، وتمسك كل منهما بمبادئه خلال فترة الأسر الطويلة، وسواء أكان الأسر في «سجن خرشنة»، أو في «قصر أمبواز»، أو كان الأسير قد وقع وهو في ساحة الحرب بعد أن نال من الروم، ونالوا منه، وأثخنوه بالجراح، أو كان قد استسلم بعد طول بلاء، وسلم فرسه الأسود للفرنسيين، واصطحب معه ضباطه وحاشيته، فسوف يبقى كل منهما في الحالتين يحن إلى بلاده، ويرفض البقاء حيث هو مهما كان الثمن تكريماً، أو يرفض العودة وفكاك الأسر حين يتاح، إلا في إطار اتفاق يضمن لرفاقه نفس ما يتاح له من مزايا، ويبقى في كل الحالات شامخ الرأس، معبراً عن اعتزازه بقيمه ومبادئه وعن معاملة أسره معاملة الند للند. وقد عبر الأسيران عن الفترة التي قضياها في بلاد الأعداء، كل بما أتيج له من قدرات أدبية، فكانت «روميات» أبي فراس درة القصائد في الشعر القديم، وواحدة من شوامخ التعبير عن النفس الإنسانية في كل اللغات، وكانت كتابات عبدالقادر جلية في الرد على علماء فرنسا الذين أساء بعضهم فهم الإسلام، ومخاطبة الأكاديمية الفرنسية التي اختارته عضواً بها، والرد على الرسائل التي كانت تصله، تستوضح أسرار التسامح والرقى الذي يتبدى في تصرفاته، والذي تتجلى من خلاله الحضارة الإسلامية في معارض لم تكن معروفة لديهم من قبل.

على أن هذه النقاط الكثيرة من التقارب والتشابه بين تجربة كل من الشخصيتين، والتي تتيح من بعض الزوايا لهما أن يجتمعا في إطار صورة واحدة، لا ينبغي أن تشغلنا في إطار حميا التحمس عن نقاط التباعد بينهما، وهي نقاط تقفز أحياناً أمام العين، كما يقول الفرنسيون، وأولها بعد المسافة الزمنية والمكانية، فأبوفراس ولد عام ٣٢٠هـ، على حين ولد عبدالقادر عام ١٢٢١ هـ، بفارق تسعة قرون بينهما، وهو فارق زمني

كبير تتولد عنه فروق كثيرة فيما يحيط بهما من مظاهر الحياة، وألوان العلاقات بين الأفراد والمجتمعات وطرائق التعبير، وموقع الأمة التي ينتميان إليها من القوة أو الضعف والتماسك أو التفكك والهيمنة أو الرضوخ، وهناك فرق كذلك في المكان بين الشام والمغرب الأقصى من حيث الطبيعة المكانية، والعلاقة بالمحور المركزي للخلافة الإسلامية، والعلاقة بمستوى الإنتاج الأدبي في الشعر، وبخاصة إذا أضيف لذلك فرق ما بين القرن الرابع الهجري وهو قمة فتوة اللغة وإبداعها، والقرن الثالث عشر الهجري وهو البوابة الخلفية للعصور الوسطى الذي كانت اللغة تخرج منه منهكة من محاكات البديعيين وأشعار الأغاز ونظم النحاة، ولم تكن اللغة قد استقبلت بعد رياح التجديد التي ستهب عليها في فترة لاحقة، بادئة من الشام ومصر، ومنطلقة بعدها إلى سائر الأرجاء .

ولابد أن يلاحظ أيضاً فرق المساحة الزمنية التي أتاحت لكل من التجريبتين المتميزتين، فأبوفراس مات في السابعة والثلاثين، وعبدالقادر مات في السادسة والسبعين، فأتيح لإحدى التجريبتين ما لم يتح للأخرى من حكمة الشيخوخة وطول الأمد، والبعد عن وهج الإمارة الذي شغل جل حياة التجربة الأولى، وأتيح لها كذلك سعة التجوال، ومن اللافت للنظر أن يجعلها ذلك التجوال تختصر الفاصل المكاني، فيستقر بها المقام في الشام، وعندما تحين لحظة الوفاة يكون مستراح الأمير الأخير قريباً من مستراح الأمير الأول في دمشق الفيحاء . فتتأرجح نقطة الفاصل المكاني بين انتمائها إلى نقاط التقارب أو التباعد .

ولقد تحتاج قضية البعد الحضاري والأدبي لكل من التجريبتين إلى توضيح يضع كل شخصية في موضعها الملائم لها، ومع أن كلتا التجريبتين لها جوانب من البعدين؛ الحضاري والأدبي، تتكامل بها كل تجربة في ذاتها، وتستحق من خلالها أن تكون متميزة في ذاتها، وترتفع بصاحبها إلى مقام الشخصيات المتفردة المؤثرة في مجالها،

فإن توزيع نسب هذه الجوانب تختلف من شخصية إلى أخرى اختلاف أهمية الدور الذي قامت به في مجال البعد الحضاري أو البعد الأدبي .

لقد كانت تجربة أبي فراس تجربة أدبية بالدرجة الأولى ، وقد ساعدتها صفاته المتميزة في مجال الشجاعة ، وتجربته المريرة في الأسر ، وظروف العلاقات الإنسانية التي مرت بها حياته ، ثم كان انتهاء حياته القصيرة في ذاته ختاماً مأساوياً لهذه التجربة المتوهجة ، ومعنى ذلك أن شاعرية أبي فراس هي أنصع مواهبه ، وهي أول ما يتبادر إلى الذهن عند ذكر اسمه ، وهي التي أحلته محلاً متميزاً في الصفوف الأولى لشعراء العربية في كل العصور ، وربما لو لم يكن أبو فراس أميراً ، ولو لم يكن أسيراً ، لظل شاعراً متميزاً في مجال آخر ، وكان سيرز من خلال نمط من أنماط الحياة التي يمر بها على النحو الذي شكّل أنماط الشاعرية عند أبي نواس ، أو ابن الرومي ، أو أبي تمام ، أو غيرهم ، ومن هنا يصح أن يقال : إن تجربة أبي فراس كانت تمثل موهبة «الشاعر» أولاً ، ثم سيرته ثانياً ، وإن أفضل نتائجها تتمثل في «النص» الشعري الذي تركه ، قبل أن يتمثل في تشكيل «الجماعة» المحيطة به حضارياً ، وإن كان قد ساعد كثيراً من الجماعات في عصره وفي العصور التالية على التمتع الفني الحضاري بالمعنى الواسع للمصطلح .

أما تجربة عبدالقادر فهي تختلف عن ذلك قليلاً ، فهي تجربة حضارية تسعى إلى التأثير في تشكيل الجماعة المحيطة بها بالدرجة الأولى ، وتعينها على ذلك المواهب التي أتاحت لصاحبها بما في ذلك المواهب العلمية والأدبية ، فعبدالقادر كان يسعى إلى تأسيس الدولة الحديثة في الجزائر ، وإلى تنظيم المجتمع على أساس من الاعتزاز بالقيم والمبادئ التي تشكل منها هوية ذلك المجتمع ، وفي مقدمتها القيم الإسلامية والعربية ، وإلى إذكاء روح الصلابة والمقاومة والاعتزاز بالقومية ، وقد نجح في ذلك نجاحاً كبيراً .

ومن هنا يصح أن يقال إن تجربة عبدالقادر تتمثل في «سيرته» أولاً بما تشتمل عليه من تخطيط وتنفيذ ونجاح وإخفاق ، وعلاقته بالجماعة المحيطة به وبلوغه بها أهدافاً

معينة ، وما أعانته على ذلك من مواهب في التفكير والتعبير ، ويأتي الشعر في إطار هذه المواهب ، ومن هنا يصح أن يقال أيضاً إنه لو لم يكن عبدالقادر شاعراً لظل أميراً ناجحاً وقائداً متألقاً ، وإن كان الشعر قد أضفى عليه جوانب من التميز ، وكشف من أعماق روحه الغنية ما لم يكن ليكشف بغير هذا الفن الجميل .

ويترب على ذلك الفارق الدقيق بين التجريبتين ، فرق في طريقة الاقتراب من كل منهما ومعالجته ، فلا ينبغي أن تعالج كلتاهما بمنهج واحد مراعاة لهذا الفارق ، مضافاً إليه مواطن الاختلاف التي سبقت الإشارة إليها ، وينبغي كذلك تلافي منهج الموازنة التفصيلية بين الشرائح المشتركة المشكلة لكلتا التجريبتين ، كأن يوازن مثلاً بين الشاعرين والأميرين والأسيرين والفارسين . . . إلخ ، دون أن يعني ذلك عدم رصد ملمح الاتفاق عندما يعرض ، لكنه لا يكون هو الهدف الذي يسعى إليه ، وتستقصى تفاصيله مراعاة للطبيعة الخاصة بكل تجربة .

ويبقى الاهتمام إلى الملمح الخاص أو المفتاح المميز لكل من التجريبتين ، وهو عندما يكمن بالدرجة الأولى في « النص » عند أبي فراس ، وفي « السيرة » عند عبدالقادر ، دون أن يعني ذلك استبعاد العناصر الأخرى في كلتا التجريبتين أو التقليل من أهميتها ، ولكنه يعني أننا سنبدأ من هذا « المفتاح » في كل تجربة لاستكشاف ملامح التميز الأخرى من الشخصية .

ما معنى أن يكون البدء بالنص في شخصية أبي فراس ، وبالسيرة في شخصية عبدالقادر ؟ معناه تغليب منهج قراءة الشعر في الأولى ، ومنهج قراءة التاريخ في الثانية ، وتغليب منهج ما ، لا يعنى إقصاء سواه ، ولكن يعنى رؤيته من خلالها ، وفي منهج « النص » يتم الإصغاء إلى الصوت المنفرد للشاعر ، ويتم من خلاله الدخول إلى عالم النص باعتباره عالماً موازياً ، له مقوماته الخاصة به ، وفي « منهج » السيرة يتم الاعتناء بالصوت الجماعي الذي يمثل البطل قمته وقائد حركته ، ويتم الاعتناء بالصدى

الذي يحدث بين القائد والجماعة ، وعلى هذا الأساس سوف يتشكل المنهج الخاص بالوقوف أمام كل من الشخصيتين .

وربما كان منهج قراءة النص الذي سوف يتبع هنا مع أبي فراس خاصة في حاجة إلى بعض الإشارات التوضيحية قبل الدخول إلى رحاب أبي فراس ، فالتركيز في قراءة النص هنا يمثل محاولة لإحداث توازن بين الاهتمام بالسيرة والاهتمام بالنص في حياة هذا الشاعر العربي الكبير .

والواقع أن تاريخ الأدب العربي وتاريخ الشعر على نحو خاص ، مارسا ألواناً متنوعة من التوازنات والاختلالات بين السيرة والنص ، فأحياناً ما تمر سيرة شاعر ما دون أن تثير كثيراً من الجدل أو الغرابة ، فينصرف جل الاهتمام إلى النص ، وربما إلى الملابس التاريخية المحيطة بالنص ، دون أن تكون حياة الشاعر نفسها مثاراً للغرابة أو الجدل ، وقد تكون حياة شاعر كالبحتري مثلاً لذلك النمط . وهناك شعراء آخرون تكون سيرتهم من الطرافة أو الغرابة ، ويكون شعرهم من القوة بحيث يشغلون الناس بالجانبين معاً كما كان الشأن عند المتنبي الذي أثار اهتمام أنصاره وخصومه بنصه وسيرته .

وقد تطفئ سيرة الشاعر على بعض جوانب النص ، فيتمسك الناس بهيكل السيرة الذي ارتضوه ، وقد يتسامحون في نسبة النصوص إليها ، بالإضافة أو الإسقاط كما كان الشأن في شخصية مجنون ليلى ، وبعض العشاق العذريين ، أو في الجانب الأسطوري من أبي نواس ، وعنترة ، وحالة أبي فراس تدرج في السيرة التي تلفت النظر بغرابتها وطرافتها ، فيكاد يعلو صوتها على النص ، لكن دون أن يصل ذلك إلى درجة التسامح في إضافة النصوص ، أو اختلاق بعضها على طريقة شعراء العذريين .

وواحد من علائم جاذبية السيرة ، صلاحيتها لتتخذ ، في ذاتها وبمعزل عن نصوصها ، منطلقاً لرواية خيالية ، كما كان الشأن في رواية «فارس بني حمدان» التي كتبها علي الجارم عن حياة أبي فراس ، ولا يعني ذلك أن نصوص أبي فراس خلت من

عناية الدارسين ، ولكنه يعني أن جاذبية «السيرة» كانت غالبًا هناك تغازل دارسي النصوص ، فما أن يبدأ الدارس في التعرض لجماليات نص عن الأسر ، حتى تنهمر الأسئلة عن عدد مرات الأسر ، وأماكنه ، وطرائق الإفلات منه ، ومراسلات سيف الدولة ، وسعي الوشاة ، ومعاملة الأسير ، وقد ينظم تحت سيل الأسئلة بعض ملامح الجمال التي كانت تستحق أن تُصفي إليها الأذن ، وتأمل فيها العين وقتًا أطول ، وذلك ما حاولناه في ذلك البحث ، انطلاقًا من قناعتنا بكفاية كثير من الإجابات الجيدة التي قدمت عن الأسئلة المطروحة من ناحية ، وبغزارة تلك الأسئلة التي طرحت حول «السيرة» من ناحية ثانية ، وسنحاول من جانبنا أن نخفض ما يثار من تلك الأسئلة إلى حده الأدنى . وأن ننحاز إلى الفضول الجمالي أكثر من الفضول التاريخي ، ويبقى أخيرًا أن نتساءل حول لون التأمل الجمالي في النص الذي نيل إليه هنا ؟ فلقد أصبح الجمال علمًا ، وتسعى تطبيقاته في النقد الأدبي وقراءة النصوص أن تكون علمًا كذلك ، ومن هنا فقد ارتبطت كثير من ألوان التأمل الجمالي وقراءة النصوص في النقد العربي الحديث ، بشبكة من «الضوابط» العلمية ، تنطلق غالبًا من نظريات غريبة في قراءة النص ، وتسعى إلى قياس الظاهرة الجمالية على أسس تحاول أن تكون موضوعية ، ولا شك في أهمية هذا الاتجاه وجدواه ، وفي سلامة الأسس التي يقوم عليها ، وفي النتائج الطيبة التي أحدثها في مجال بناء النص ، وتذوقه ، وربطه بالظواهر المعرفية الأخرى ، لكن من واجبنا أن نلاحظ أيضًا أن كثيرًا من صور تطبيقه في النقد الأدبي العربي الحديث ، اتسمت بالجفاف ، من خلال التركيز على الوسائل أكثر من الغايات ، بما يتطلبه من إلقاء شبكة من الجداول والرموز والمصطلحات فوق النص ، انطلاقًا من كونها ساعدت في الكشف عن أسرار حركة النص في أجناس أخرى أو آداب أخرى ، ويحزنتني أن أقول إن كثيرًا من نتائج هذه العمليات «المحبوكة» تبدو وكأنها قتل للنص ، وتجفيف كامل للرواء الأدبي فيه ، وإنتاج نص نقدي يخلو بدوره من كثير

من الملامح الضرورية التي يتوقع قارئ الأدب أن يجدها في الكتابة التي تهتم بالأدب،
والنتيجة الطبيعية تتمثل في مزيد من الانصراف عن قراءة النص الأدبي أو التفسيرات
الجمالية المتصلة به .

ولقد أثرت هنا أن أختار لوناً من التأمل الجمالي الذي يستفيد من موضوعية علم
الجمال وعلوم اللغة الحديثة، دون أن يتعد عن « العذوبة الغنائية » التي يمكن أن يمنحها
النص الشعري لمن يحسن الإصغاء إليه، ولم يكن من همي أن أضع للقارئ جداول
ورسوماً بيانية وإحصاءات يتعثر فيها، أو أن استعرض أمامه ما يتوافر لدي من
مصطلحات النقد المترجمة أو المعربة، ومن أسماء النقاد وأصحاب النظريات، فقد كان
هـدفـي أكثر تواضعاً يتمثل في أن أساعد القارئ للنص في أن يقترب من جاذبيته، فإذا ما
تحقق ذلك، تركته لجاذبية النص، فرمما استطاع أن يصل إلى جوانب من أسرار جماله،
لا أستطيع أنا ولا جداولي وإحصاءاتي ومصطلحاتي أن تصل إليه، وأعتقد أنني عندما
جربت هذا المنهج أحسست بالاقتراب من منابع ألوان من المتعة الجمالية، أمل أن يكون
بمقدوري أن أساعد قارئـي على الاقتراب منها .

القسم الأول

في صحبة أبي فراس الحمداني

القسم الأول

في صحبة أبي فراس الحمداني

كان أبو فراس ظاهرة شعرية متميزة في تاريخ الشعر العربي الطويل الذي يعج بمن يقولون الشعر بين موهوبين وأدعياء ومبدعين ومجيدين أو دون ذلك، ومجددين أو مقلدين، وأصحاب طبع متدفق أو صنعة محكمة أو تكلف يقل أو يكثر، وأناس حظوا بمكانة في الشعر من خلال مكانتهم الموروثة في طبقاتهم الاجتماعية، أو أرادوا أن يرتقوا درجات في سلم الطبقات الاجتماعية من خلال مواهبهم الشعرية . في وسط هذا الخضم المتلاطم من أنماط الشعراء، يتألق أبو فراس ويستحق ما أسنده إليه زكي مبارك عندما وصفه بأنه واحد تمن أطالوا «عمر اللغة» حين قال : «في كل لغة شعراء وكتاب وخطباء يخلقون أجواء من الفكر والعبقرية، فيزيدون في عمر لغتهم ويصلون بينها وبين القلوب والعقول، فتزداد تأصلاً وقوة وحيوية، فاللغة الفرنسية مدينة في حياتها لأمثال هوجو وميسيه ولامرتين، واللغة الإنجليزية مدينة لأمثال بيرون وشلي وشكسبير، واللغة الألمانية مدينة لأمثال شلر وجوت، والناس متفقون على أن اللغة الإيطالية مدينة لدانتي أثقل الدين، ولغة العرب مدينة لجماعة من الشعراء المفكرين منهم أبو فراس صاحب الروميات، أبو فراس الذي وصف الضعف الإنساني أجمل وصف . . ضحية الكبرياء الذي خلد على الدهر مجد الألم ومجد الأثين . . أبو فراس الذي أبكى كل عين وأحزن كل قلب وشغل كل بال . . الأسد الذي استعذب الدمع بعد الزئير وعلمته الليالي، كيف تعصف الخطوب بأحلام الرجال»^(١) .

ولقد كادت رحلة الشاعرية ، تواكب رحلة العمر القصير لأبي فراس (٣٢٠ - ٣٥٧ هـ) ويتشكل معها في عفوية تصور مغاير إلى حد ما لطريقة توجيه الطاقة الشعرية التي يحس كثير من الناس بحماها تسري في دمائهم ، أحياناً منذ الطفولة المبكرة ، كما كان الشأن عند أبي فراس ، ولقد يلاحظ أن أبا فراس عمد في أكثر من مرة إلى أن يحدد تصوره الخاص لمفهوم الشعر ، وهو تصور يكاد يركز اهتمامه على عنصر النفي والدفع لبعض ما هو شائع من مفهوم للشعر وللشاعر ، الذي كانت صورته العامة هي أنه مداح تابع للملك أو أمير أو ذي شأن ، وإذا كان معاصره ومنافسه المتنبّي قد حاول التمرد على منزلة الشاعر الاجتماعية ، والتطلع إلى الانتماء إلى الطرف الآخر من المعادلة المستقرة (الشاعر - الملك) ولم يُخفِ سلوكه في ذلك عملاً وقولاً :

وفؤادي من الملوك وإن كـ

ن لسانني يُرى من الشعراء

فإن أبا فراس ، الذي كان يجمع طرفي المعادلة في يديه باعتباره أميراً شاعراً ، قد حاول أن يدفع عن اللصوق به بعض الصور التي التصقت بالشاعر :

الشُّغْرُ دِيوانُ العُزْبِ

أَبْدَأُ وَعُنُوانُ النُّسَبِ

لَمْ أَغْدُ فِيهِ مَقْاخِرِي

وَمَقْدِيدِيحُ أَبائِي النُّجَبِ

وَمُقَطَّعاتُ رُبُمَا

خَلُوتُ مِنْهُنَّ الكُتُبِ

لا في المديح ولا الهجاء

ولا المُجُـوِن ولا اللَّعِبِ

وإذا كان الأمير قد حدد هنا بالنفي ما لا يريد أن يخوض فيه من أغراض الشعر مدحاً أو هجاء أو مجوناً أو لعباً ، فإنه قد خطا خطوة أخرى في نهاية واحدة من أطول

قصائده التي بلغت مائتين وخمسة وعشرين بيتاً، أوقفها على التمدح بمآثر قومه، وهي رائيته الشهيرة عندما خاف أن تلتصق به صنعة الشاعر بالمعنى الشائع، وقد خالف المحظور الأول من المحظورات الأربعة التي حددها في قصيدته السابقة وسوف يخالف المحظورات الأخرى في قصائد أخرى، فبادر إلى الانسلاخ جملة من زمرة من يطلق عليهم اسم «الشاعر» حتى لا يدرج في عداد المداحين فقال في نهاية القصيدة :

وَلَوْلَا اجْتِنَابِي الْعَنْبَ مِنْ غَيْرِ مُنْصِفٍ

لَمَا عَزَّنِي قَوْلٌ وَلَا خَانَ خَاطِرُ

وَلَا أَنَا فِيمَا قَدْ تَقَدَّمَ طَالِبُ

جِزَاءٍ وَلَا فِيمَا تَأَخَّرَ وَازِدُ

يَسُرُّ صَدِيقِي أَنْ أَكْثُرَ وَاصْفِي

عَدُوِّي، وَإِنْ سَاعَتَهُ تَلَكَ الْمَفَاخِرُ

وَهَلْ تُجَحِّدُ الشَّمْسُ الْمَنِيرَةَ، ضَوْعَهَا؟

وَيُسْتَقَرُّ نَوْرُ الْبَدْرِ، وَالْبَسَدْرُ زَاهِرُ

نَطَقْتُ بِفَضْلِي وَامْتَدَحْتُ عَشِيرَتِي

وَمَا أَنَا مَدَاحٌ وَلَا أَنَا شَاعِرُ !

ولاشك أن النفي هنا ينصرف إلى الجانب الاجتماعي من الصفة لا إلى الجانب الفني منها، وهو نفي يؤكد التضاد المستمر بين قطبي الدائرة «الشعراء - الأمراء»، وهو تضاد أكدته كثير من الفترات التاريخية باستثناء مواقف قليلة، وإن كان قد شهد تداخلاً ساخناً في بلاط عصر أبي فراس وفي بلاط سيف الدولة وكان شاعرنا طرفاً بارزاً فيه، وكان المتنبّي طرفه الآخر، فقد كان كل منهما يحاول أن يغض من قيمة الآخر، فأبو فراس يرى في المتنبّي رجلاً من السوق رفعه الشعر درجات، والمتنبّي يرى في أبي فراس أميراً رفعت الإمارة من شعره درجات^(٢)، لكن أبا فراس في كل الأحوال، يعتز بالشعر ذلك الفن الجميل، ويقدره حق قدره ويعتبره صورة من أجمل صور الكون، تأخذ مكانها إلى جانب

المورد العذب، والروض العطر، والمطر المنهمر، والبردة الحريرية الموشاة، يكتب إليه أبو محمد بن أملح كتاباً فيه نظم ونثر، فيجيبه أبو فراس بقوله :

وَوَارِدٌ مُـوَرِّدٌ أَنْسَا يُؤَكِّدُ

مُـدَوِّرٌ عَنْ سَلِيمِ الْوَرْدِ وَالصُّنْدُرِ

شُدَّتْ سَخَائِيُّهُ مِنْهُ عَلَى نَزَمِ

تَقَسَّمَ الْحُسْنُ بَيْنَ السَّمْعِ وَالْبَصَرِ

عُذُوبَةُ صَدْرَتِ عَنْ مَنَاطِقِ جَدَرِ

كَالْمَاءِ يَخْرُجُ يَنْبُوعًا مِنَ الْحَجَرِ

وَرَوْضَةٌ مِنْ رِيَاضِ الْفِكْرِ دُبْجَهَا

صَوْبُ الْقَرَائِحِ لَا صَوْبُ مِنَ الْمَطَرِ

كَأَنَّمَا نَشَرَّتْ أَيْدِي الرَّبِيعِ بِهَا

بُرْدًا مِنَ الْوَشْيِ أَوْ ثَوْبًا مِنَ الْحَبَرِ

ومع أن هذه المقطوعة الشعرية القصيرة تندرج في باب بطاقات المجاملة والرد على الإخوانيات، فإن بناءها الشعري يشف عما يحمله وراءه من روح التذوق الشعري، والبصر بدروبه وأدواته المختلفة، وفي مقدمة هذه الأدوات تأتي الإشارة الموجزة الموحية في صدر المقطوعة والمتمثلة في عبارة «ووارِدٍ مُورِدٍ أَنْسَا» حيث تتجسد المهمة المزدوجة للشاعر في الارتياح والإيراد أو الاستكشاف والإرشاد أو التمتع والإمتاع، وهي ازدواجية تؤكد أنها ازدواجية الورد والصدور المشهورة في التراث الشعري العربي مرتبطة بالماء رمز الحياة، كما يرتبط الارتياح والإيراد بالشعر رمز الجمال، وتضامن الرمزين قادهما إلى الالتحام في رمز «السحاب» حيث مصدر الماء، والواسطة بين الأرض والسماء، ومجال الخيال المجنح وساحة الشعراء، لكن الصعود إلى هذا الأفق لا يجعل الذي يرسم اللوحة يذوب في طياتها، بل يحاول السيطرة عليها، ويبان مصادر الإمتاع فيها موزعة بين الحواس توزع الحسن بين السمع والبصر، صادرة عن

عنصرين تحسبهما متقابلين وهما متكاملان : المنطق الجاد والخيال العذب ، لكن هذا التكامل لا ينفي الغرابة التي تؤكد التفرد وتفرز الدهشة ، كما ترى في لوحة الطبيعة الحية حين ينبجس الماء العذب الزلال ينبوعاً صافياً من بين طيات الحجر الصلب ، وهنا تعود رموز الطبيعة ورموز الشعر إلى الالتحام مرة أخرى من خلال التقابل الذي يشي ظاهرياً بالمخالفة ، ولكنه في واقع الأمر يؤكد التقارب أكثر مما يؤكد تقيضه :

وروضة من رياض الفكر دبجها

صوب القرائح لا صوب المطر

ولن يقلل من هذا الالتحام استخدام أداة التشبيه «كأنما» التي تجعل نتاج الطبيعة الجميلة والشعر الجميل وجهين لصورة واحدة ، وهذا النفس الجميل في التصور والتصوير أو الورود والإيراد لا يصدر عن قلم ينفي عن نفسه صفة الشاعر إلا في إطار التفسير الاجتماعي الذي أشرنا إليه والملابس الخاصة التي أحاطت بأبي فراس .

وفي رد أبي فراس على قصيدة شعرية أخرى وردت من ابن عمه أبي زهير يتأكد نفس الحس المرفف في استقبال الشعر وتذوقه وربطه بمظاهر الجمال الكبرى في الطبيعة ، فقد كان ابن عمه أبو زهير المهلهل صديقاً شبابه المبكر لأن أبا زهير استشهد في عام ٣٣٩ هـ ، وأبو فراس في التاسعة عشرة من عمره ، وكانت بينهما رسائل شعرية كثيرة وعتاب وصفح وشوق ومودة ، وفي واحدة منها ترد هذه الأبيات التي تؤكد قدرة شاعر شاب دون العشرين على تصور جمال الشعر ، وتصويره في براعة وتمكن .

إن لي مـذ نـايت جـسم مـريـض

وُبـكا نـاـكـل، وئـلُّ أسـيـر

لـم تـزل مُـشـتـكـاي في كل أـمـر

ومـعـيـني وُعـدـتي ومـجـري

وَرَدَّتْ مِنْكَ يَابْنَ عـمـي هـدايا

تـهـادى في سُنـسـنـي وحـرير

بِقِفِّهِ الْوَفْدُ مِنْ بَارِدِ الْمَاءِ
وَلَفْظِ كَلَامِ الْوَلَدِ الْمُنْتَوِرِ
مُحْكَمٍ قَصْرِ الْفَرْدِ وَالْأَخِ
طَلُّ عَنْهُ وَفَاقَ شِعْرَ جَرِيرِ
هَاجَ شِعْرِي إِلَيْكَ حِينَ أَتَقْنِي
«هَاجَ شِعْرِي الْمَقِيمِ الْمَهْجُورِ»

وأبو فراس يشير بالشطر الأخير من قصيدته إلى مفتتح قصيدة ابن عمه أبي زهير المهلهل ، التي كان قد أرسلها إلى أبي فراس فرد عليه بقصيدة على نفس البحر والقافية اتباعاً لتقليد شعري مشهور .

وأبو فراس الذي يتأمل في اللوحة الشعرية ، ويلاحظ هذا التداخل الدقيق للعناصر هو الذي يرى مع ذلك فارقاً بين الشعر الذي يصدر طبعاً عن نفس موهوبة ، فيظهر جماله طبعياً غير متكلف ، وبين الشاعر الذي لا يملك من الشاعرية إلا إقامة الوزن والقافية فيتكلف من خلال ذلك قول الشعر ، ويبدو معه كمن يتناهى إلى المكارم وهو ليس من أهلها وفرق بين التناهى والنهوض :

تَنَاهَضَ الْقَوْمُ لِلْمَعَالِي
لَمَّا رَأَوْا نَحْوَهَا نَهْضِي
تَكَلَّفُوا الْمَخْرُجَاتِ كَدًّا
تَكَلَّفَ الشُّعْرَ بِالْعُرُوضِ

والبناء المحكم لهذه المقطوعة الصغيرة يصيب هدفين ؛ أحدهما بالمباشرة والآخر بالمجاورة ، أما الهدف المعلن فهو الإشارة إلى أنه «ناهض» للمعالي بطبعه وغير «متناهض» إليها بتكلفه ، أما الهدف الآخر ، فيشف عنه التشبيه المصاحب ، فهو إلى جانب كونه من أهل «المعالي» طبعاً ، فهو كذلك من شعراء الطبع وعدم التكلف بالعروض ، شأن غيره ممن لم ينالوا موهبة ، ونحن إذن أمام شاعر حتى وإن أنكر ، وأمام موهبة طبيعية حتى وإن استعانت بوسائل الصنعة المحكمة .

كثيرة هي الطرائق التي كانت تجمع من خلالها دواوين الشعراء في تاريخ الشعر العربي الطويل ، منذ عصر المشافهة وما قبل التدوين ، حين كان راوي الشاعر أو رواه يحفظون عنه ما يقول ، ويذيعونه في المجالس والأسواق ، وربما تتلمذ الراوي نفسه على الشاعر من خلال حفظ قصائده وترديد لها ، فأصبح ينتمي إلى مدرسته الشعرية كما حدث بالنسبة إلى السلسلة المشهورة من الرواة الشعراء في أواخر العصر الجاهلي وأوائل صدر الإسلام : أوس بن حجر ، وزهير بن أبي سلمى ، وكعب بن زهير ، والحطيئة ، وهذبة بن خشرم العذري ، وجميل بن معمر ، وكثير عزة^(٣) .

وكذلك كان الشأن بالنسبة إلى شعراء آخرين كالأعشى الذي كان راوية لخاله المسيب بن علس ، وأبي ذؤيب الهذلي الذي كان راوية لساعدة بن جؤية الهذلي ، وطرفة الذي كان راوية لعمه المرقش الأصغر ولخاله المتلمس .

لكن مهمة الراوي اتسعت وتشعبت بعد مجيء الإسلام وشدة انتشار اللغة العربية واكتسابها مزيداً من القداسة ، فقد أصبحت رواية الشعر احترافاً ، ولم يقف بها البعض عند دور الحافظ الناقل ، وإنما امتد بها إلى دور المصحح المقوم .

وها هو أبو الفرج الأصفهاني ينقل عن شيخ من هذيل قوله : « جئت الفرزدق . . ودخلت على رواه ، فوجدتهم يعدلون ما انحرف من شعره ، ثم أتيت جريراً ، وجئت رواه وهم يقومون ما انحرف من شعره وما فيه من السناد^(٤) » وتلك وظيفة للراوي يتجاوز بها عمل الناقل إلى عمل الناقد ، وهو سوف يتجاوز ذلك في مرحلة تالية إلى عمل المبدع أو « المتحل » كما حدث مع الرواة المحترفين ، وعلى نحو خاص مع حماد الراوية وخلف الأحمر اللذين ورد ذكرهما كثيراً خلال مناقشة قضية الانتحال على يد القدماء أو المحدثين ، بل إن نزعة الانتحال تجاوزت الأفراد إلى المدن ، فأصبحت مدن كالكوكة ، تعرف بأنها مدن « الضرب » والانتحال كأنما تصك فيها نصوص لمن يبحث

عنها، وفي هذا يقول أبو الطيب اللغوي: « والشعر بالكوفة أكثر وأجمع منه بالبصرة ولكن أكثره مصنوع ومنسوب إلى من لم يقله، وذلك بين في دواوينهم »^(٥).

وعلى أية حال فإن تدوين الدواوين الشعرية في عصر الكتابة كان يحظى باهتمام خاص من قبل الشعراء أنفسهم أو من قبل قبائلهم التي ينتمون إليها، أو أمرائهم الذين يسجلون أمجادهم من خلال شعرهم الذي يذيع بين الناس، وتذيع معه شهرة المكارم الحقيقية أو المصطنعة.

والطريقة التي اتبعت في تسجيل ديوان أبي فراس الحمداني تبدو مختلفة بعض الشيء عن الطرائق الأخرى المتبعة في هذا المجال، اختلاف تصوره لمفهوم «الشاعر» عن التصورات الشائعة، وحرصه على أن ينفي عن نفسه جوانب في صورة الشاعر - من الناحية الاجتماعية - لا يريد أن تلتصق به كما أسلفنا القول.

ويجمع الدارسون لأبي فراس قديماً وحديثاً على أهمية الدور الذي قام به عالم النحو المشهور وأستاذ أبي فراس وصديقه ونصيره في معارك الأدب ضد المتنبّي، أبو عبدالله الحسين بن خالويه، في جمع أشعار أبي فراس وفي شرحها وتقديمها إلى الناس. والعبارات التي يذكرها ابن خالويه في مقدمة الديوان، تبين طبيعة المهمة الدقيقة التي أسندت إليه وتؤكد التردد الذي لازم أبا فراس في أن ينسب نفسه إلى زمرة الشعراء، يقول ابن خالويه: «كان الشاعر إيجاباً لحق الأدب، ورعاية للصحبة، وعلماً بأهل المحافظة، يلقي إليّ دون الناس شعره، ويحظر عليّ نشره، حتى سبقتني وإياه الركبان، فجمعت منه ما ألقاه، وشرحته بما أرجو أن يقرنه الله عز وجل بالصواب والرشاد»^(٦).

وتلك العبارات على وجازتها تحمل كثيراً من الدلالات، فهي تؤكد أولاً تردد أبي فراس - في احتراف الشعر - إن صح التعبير لأنه في الوقت الذي يودع فيه القصائد لدى أستاذه، يحظر عليه نشرها، حتى لا يشيع أن صاحبها يعرض بضاعته من الكلام

على الناس ، شأنه شأن باقي الشعراء ، ولعله كان يريد لقصائده أن يظللن «حوراً مقصورات في الخيام» لا يسعين إلى أحد ، وإنما يسعى إليهن من يملك مهورهن «ومن خطب الحسنة لم يغلبها المهر» على حد تعبير أبي فراس نفسه ، ولكن الراوي المؤتمن على الكتمان ابن خالويه يكتشف بعد فترة من الزمن أنه ليس الوحيد الذي يملك القصائد كما يظن ، فقد ضوعت رائحتها الطيبة سائر الأرجاء ، ومن يملك أن يحبس رائحة العطر في أوراق الزهر ، فلا يجعلها تنداح إلا بأمره ؟

ومن هنا فقد اكتشف ابن خالويه أن القصائد تمردت على الشاعر وعلى الراوي «فسبقته وإياه الركبان» وأصبحت القصائد على كل لسان ، وهنا خاف الراوي ، وهو في الوقت ذاته الأستاذ والصديق ، من عاقبة الذبوع غير الموجه ، وما يترتب عليه من التصحيف والتحريف والخطأ وانتحال ما لم يقله الشاعر في مرحلة أولى ، ثم ما يتبع ذلك من التشويه وسوء الشرح والتعبير .

فندب ابن خالويه نفسه إلى المهمة بشطريها ، أي لتدوين النص الصحيح كما أودعه إياه أبو فراس ، لمواجهة أي نص محرف شائع ، ثم لتقديم القصائد ببيان مناسباتها التي يعرفها ، وملابساتها التي عاشها أو اطلع عليها من قريب ، ثم لإضاءة القصائد بألوان من الشروح ، لا تقف عند الشروح اللغوية التي تكتسب أهميتها من كون صاحبها واحداً من أكبر نحاة عصره ، ومن أبرز علماء اللغة في تاريخ العرب ، وإنما تتعدها إلى الشروح التاريخية لرجل عاصر آل حمدان عن قرب ، ووقف على دقائق أحداث عصرهم ، وعلى تفاصيل أمجادهم التي لعبت دوراً هاماً في تاريخ الدولة العربية في القرنين الثالث والرابع الهجريين . وكما يقول الدكتور سامي الدهان^(٧) أبرز محققي ديوان أبي فراس : « إذا كان ديوان أبي فراس سجلاً للقبيلة ، وتاريخاً للأسرة ، وصورة للعصر ، فشرح ابن خالويه متمم لهذا السجل ، مكمل لهذا التاريخ موضح لهذه الصورة » . ولقد أصبحت رواية ابن خالويه مصدراً لكل ما رواه المؤرخون والأدباء من شعر أبي فراس ، وقد نقلوا عنها جميعاً وإن اختلفت درجة الدقة والأمانة في النقل أو التصرف والمخالفة ،

فقد نقل عنها التوخي في نشوار المحاضرة، والثعالبي في يتيمة الدهر، والحصري في زهر الآداب، وابن خلكان في وفيات الأعيان، وابن العماد في الشذرات، وياقوت في معجم الأدباء، وغيرهم كثيرون من القدماء والمحدثين .

وقد كثرت مخطوطات الديوان على اختلافات بينها في المكان والزمان والمحتوى نتيجة للشهرة التي أصابها صاحب الديوان، وتمرد قصائده منذ وقت مبكر على خزائن الرواة، مما تترتب عليه تعدد الروايات وكثرة التحريفات، وقد اهتم الدارسون المحدثون بمخطوطات ديوان أبي فراس التي تجمع منها نحو خمسين مخطوطة بين يدي محقق كالكتور سامي الدهان، يشهد له كل دارسي أبي فراس بإخلاص الجهد، ودقة العمل، وحسن النتائج، واستفادته من جهد جامعي الديوان قبله، على اختلاف مدارسهم في الجمع، والتبويب حسب القوافي أو الأغراض، أو الأحداث، أو تفاوت التزامهم بشروح ابن خالويه، أو خروجهم عليها، وهو اختلاف جعل القصيدة الواحدة تبدو أحياناً في معارض شديدة التفاوت، كما يشير إلى ذلك السيد العاملي في كتابه «أعيان الشيعة»^(٨)، وغيره من الدارسين، ويمكن أن يظهر اختلاف الروايات الواضح، عند مقارنة صور قصيدة واحدة مثل رائية أبي فراس في الأسر، في المخطوطات المختلفة، فقد اختلفت الروايات في عدد أبيات القصيدة وفي رواياتها، فعددها واحد وثلاثون بيتاً في مخطوطة المكتبة الأحمدية في حلب، وتسعة وثلاثون بيتاً في طبعة بيروت، وستة وأربعون بيتاً في مخطوطة برلين، وخمسون بيتاً في أعيان الشيعة، وأربعة وخمسون بيتاً في طبعة الدهان، وكما اختلف في عدد أبياتها، اختلف في مطلعها، فقليل مطلعها :

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر

أما للهوى نهى لديك ولا أمر

قل :

مرام الهوى صعب وسهل الهوى وعز

وأوعر ما حاولته الحب والهجر

ومن الاختلافات في الألفاظ، رواية «نعم أنا مشتاق»، تقابلها رواية أخرى «بلى أنا مشتاق»، و «إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى» تقابلها «إذا الليل أضوى بي بسطت يد الرجا»، و «معلتي بالوصل» «معلتي بالوعد»، و «إذا مت ظمآنًا» تقابلها «إذا مت عطشانًا»، و «لأنسة في الحي» تقابلها «لإنسانة في الحي» وهكذا^(٩).

ومع أهمية طبعة سامي الدهان، فإنها لم تكن أول الطبعات ولا آخرها، أما أنها لم تكن أول الطبعات فلأن المستشرقين على نحو خاص قاموا بجهد علمي مشكور منذ أواخر القرن التاسع عشر في محاولة لإخراج ديوان أبي فراس الذي لقي لديهم إعجاباً خاصاً، وفضله كثير منهم على معاصره المتنبّي الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، فقد قام المستشرق هانيزيس نوريكه سنة ١٨٨٩م، بمحاولة ضبط نسخة من ديوان أبي فراس بمقابلتها على مخطوطات في أكسفورد وتوننجن، وعلى ما ورد في يتيمة الدهر للثعالبي، وقد ظل عمله مخطوطاً حتى وقع عليه المستشرق التشيكي رودلف دفورجاك، فواصل عرضه على مخطوطات أخرى دون أن يطبعه، ثم ظهرت طبعات في أوائل القرن العشرين لم تقترب من الصورة الجيدة التي حققتها طبعة سامي الدهان^(١٠).

ومع أن طبعة الدهان كانت جيدة باعتراف الدارسين، إلا أنها لم تكن آخر الطبعات، فقد جاءت طبعات تالية تحاول التخفيف من الدقة الأكاديمية التي أظهرها الدهان، وهو يثبت الروايات المختلفة للأبيات والقصائد الواردة في المخطوطات المتعددة، مما جعل الطبعات التالية تعتمد عليها مع تخفيفها من بعض التكرار الوارد فيها، وإضافة شروح وتفسيرات للقارئ العادي لم ترد في طبعة الدهان.

يقول الدكتور خليل الدويهي أحد الذين قدموا طبعة لديوان أبي فراس سنة ١٩٩١م، اعتماداً على طبعة الدهان: «وفي سنة ١٩٤٤ نهض الدكتور سامي الدهان فنشر الديوان مستنداً إلى عشرات المخطوطات والكتب الأدبية التراثية، فجاءت طبعته محققة تحقيقاً علمياً رصيناً يندر مثله (صدرت عن المعهد الفرنسي بدمشق للدراسات

العربية بثلاثة مجلدات) لكن هذه الطبعة الفريدة في دقتها وشموليتها جاءت خالية من شروح المفردات الصعبة والأبيات التي يلتبس فهمها على القارئ العادي، أو على المثقف ثقافة عربية غير متعمقة»، ويضيف قائلاً: «وقد اعتمدنا في طبعتنا هذه على ما نشره الدكتور سامي الدهان مسقطين كثرة الروايات المختلفة للبيت الواحد، وشارحين كل ما رأينا أنه يلتبس على قراء العربية غير المتخصصين فيها»^(١١)، وقد نهج هذا النهج آخرون مثل عباس إبراهيم الذي أصدر شرحاً للديوان، صدر عن دار الفكر العربي ببيروت سنة ١٩٩٤م، وعباس عبدالستار الذي أصدر طبعة للديوان صدرت عن دار الكتب العلمية ببيروت سنة ١٩٨٦م، والدكتور محمد التونجي الذي صدرت طبعته عن المستشارية الثقافية بدمشق، وقد اعتمدنا في نقل نصوص الاستشهاد هنا، وإحالة القارئ إليها على تحقيق الدكتور خليل الدويهي، نظراً لتداوله وسهولة العودة إليه ووفائه بالحد الضروري من متطلبات صحة النص.

وهكذا شاع شعر أبي فراس برغم أنه أودعه في البدء لدى ابن خالويه دون أن يأذن له بنشره.

وأمام وفرة الدراسات التي صدرت عن أبي فراس الحمداني وشعره من الدارسين العرب قديماً وحديثاً ومن المستشرقين، والتي انبهر كثير منها بتجربة أبي فراس الحياتية أميراً وفارساً وأسيراً. نود أن نعطي في الصفحات التالية بجانب من تجربته الشعرية من خلال الوقوف أمام الصور الرئيسية في شعره، والتي انطلقت دون شك من تجربته الإنسانية ذاتها مع محاولة التأمل في بعض جوانب البنية الفنية لهذه التجربة، وهي البنية التي أعطتها الخلود على امتداد أكثر من ألف عام بالرغم من تجربة الحياة القصيرة الخاطفة.

٢ - صورة الأب القائب:

كان عمر أبي فراس قصيراً، كالشهاب الذي ما إن أضاء حتى انطفأ، فقد عاش بين عامي ٣٢٠، ٣٥٧ من الهجرة، أي أنه لم يتجاوز السابعة والثلاثين، وهو عمر لم

يكن بعض الشعراء فيه قد بدأت شهرته ، ولقب النابغة الذي تكرر إطلاقه على من بدأت مواهبهم في الظهور في سن متأخرة شائع في الأدب العربي ، وقد علل أبو الفرج الأصفهاني سر إطلاق هذا اللقب على زياد بن معاوية بن ضباب بن يربوع الملقب بالنابغة الذبياني بأنه سُمّي بذلك لأنه «قال الشعر بعد أن كبرت سنه ، ومات قبل أن يهتر ويذهب عقله»^(١٢) ، وقد شاركه في اللقب شعراء آخرون مثل النابغة الجعدي والنابغة الشيباني والنابغة التغلبي .

وأياً ما كانت صحة تفسير اللقب ، فإن شاعرنا أبا فراس ، يدرج في طائفة من انقضى عمرهم وما زالوا شباباً ، وهو نفسه قال في صيحته الأخيرة قبل الموت :

زَيْنُ الشَّبَابِ أَبُو فَرَّاسٍ

لَمْ يُمَيِّزْ بِالشَّبَابِ

لكننا في خلال هذا العمر القصير الذي غمرته الشاعرية والفروسية والمآسي نستطيع أن نميز بعض المراحل المتعاقبة المتداخلة ، وأولها مرحلة الصبا التي فجرت فيها شاعرية أبي فراس في لحظات مبكرة .

والواقع أن طفولة أبي فراس لم تكن طفولة عادية ، فقد عرف اليتيم وهو ابن ثلاث سنين حين مات أبوه في عام ٣٢٣هـ . ولم يكن موتاً عادياً ، فلقد اغتيل وهو في عنفوان شبابه وقمة مجده ، وتم اغتياله على يد ابن أخيه ناصر الدولة في واحدة من مؤامرات السلطة والصراع على الحكم والمكائد المتبادلة بين الخلافة والأمراء ، وبين الأمراء بعضهم والبعض الآخر . ومجمل الرواية كما يرويها ابن الأثير^(١٣) وغيره من المؤرخين أن الضعف الذي حل بالبيت العباسي في أوائل القرن الرابع الهجري ، جعل الأمراء يتصارعون فيما بينهم للاستيلاء على أقاليم الدولة ، وجعل الخليفة يقر على الولاية من يتعهد «بضمان الأموال» وهو مصطلح كان يسود في العصر ، وهو يشبه مصطلح «الالتزام» الذي شاع بعد ذلك في العصر التركي في ولايات الدولة العثمانية . ويعني ذلك ببساطة أن يشتري الوالي خراج الولاية بمبلغ يلتزم به لقصر الخلافة ، ثم

يكون بعد ذلك مطلق اليد في إجبار الناس على دفع ما يشاء من الأموال وبالوسائل التي يراها مناسبة، وخلال هذا كانت ترتكب المظالم بأقصى أنواعها، والخليفة في شغل عنها بما يصله من أموال، لكن بعض الأمراء كانوا، بعد أن تستقر أمورهم في الولاية التي يلتزمون بها، يمتنعون عن دفع الأموال إلى الخليفة أو يقللون منها، ثقة بأنه عاجز عن أن يفعل شيئاً يجبرهم به على الالتزام، فكان الخلفاء بدورهم يلجأون إلى المكيدة للإيقاع بين الأمراء بعضهم والبعض الآخر، وكانت ولاية الموصل وديار ربيعة ونصيبين تشكل بعض المسارح التي جرت عليها أحداث إحدى هذه المكائد، وراح ضحيتها أبو العلاء سعيد بن حمدان والد أبي فراس فقد كانت هذه الولاية من الولايات التي تغل خيراً كثيراً، وكانت جبايتها أيام المأمون آلاف الآلاف من الذهب والفضة، ثم ولاها الخليفة الراضي العباسي لناصر الدولة ابن عم أبي فراس، ثم نقله عنها إلى ديار ربيعة ونصيبين، وولّى على الموصل والد أبي فراس، أبا العلاء سعيد، ويبدو أن ناصر الدولة فكر في الاستئثار بما بين يديه من أموال ديار ربيعة ونصيبين . فاستدعى الخليفة سراً والد أبي فراس، وولاه هذه الديار وأمره بأن يتوجه لاستلامها من ابن أخيه، فتوجه في نفر قليل من أتباعه، فأحاط بهم جيش ناصر الدولة، وقضوا على معظمهم، وقتل أبو العلاء سعيد على يد ابن أخيه .

ولابد أن تكون هذه الفاجعة هي أول ما تفتح عليه وعي هذا الغلام اليتيم، وهو يتلقى صدى دوي هائل لانهدام ركن من أركان الدولة الحمدانية، لكنه بالنسبة إليه الركن الأكبر للحياة ذاتها، الأب، ولا بد أن الألم المكتوم في جوانب الأسرة يزيد من جذوة نار الألم المدفونة اضطراماً، فليس القاتل عدواً صريحاً توجه إليه اللعنات وأضرب الوعيد، وتدبر ضده وسائل الانتقام فيخف عن الصدور بعض ما بها من كمد ولكن قاتله ابن أخيه، ولا بد أن تعلق الجراح في صمت، وأن تكون الإجابات عن تساؤلات الصبي اليتيم ليست في اتجاه إذكاء نار الحقد ضد القاتل، ولكن في اتجاه تمجيد روح البطولة التي في سبيلها رحل أبوه، وتحافظ الأسرة الحمدانية من خلالها

على تأكيد مكانتها في صدارة القوميات والأسر المتنافسة في هذا العصر المضطرب، ومن الطبيعي أن تتشكل نفس الصبي الشاعرة والإنسانية والحمدانية في هذه الاتجاهات المتضاربة في وقت واحد، وأن يعكس شعره صوراً من هذا التضاد .

ومن اللافت للنظر أن يكون أول شعر قاله الصبي أبو فراس، وهو في العاشرة من عمره، كان حول موقف انتصار لناصر الدولة قاتل أبيه، فقد كان العصر يعرف صراعاً شديداً بين الأمراء المتنافسين على منصب «أمير الأمراء»، وهو المنصب الذي يكاد صاحبه يحل فعلياً محل الخليفة في التحكم في ثروات الأمصار والأقاليم وفي التولية والعزل، وكان الذي يتولى هذا المنصب في فترة صبا أبي فراس هو الأمير ابن رائق، وكان يرى في الحسن بن عبدالله بن حمدان منافسه الخطير الذي بدأ نفوذه يتسع بعد أن قتل عمه أبا العلاء سعيد بن حمدان والد أبي فراس وأصبح يتطلع إلى توسيع دائرة سلطانه، وأراد ابن رائق أن يتخلص من منافسه العنيد، وأن يقتله لكن الحسن بن حمدان سبقه فتغدى بابن رائق قبل أن يتعشى به، والخليفة العباسي «المتقي» ينتظر نتيجة الصراع ليقلد الغالب منهما قلادة النصر، ويمنحه لقب «أمير الأمراء»، و ينتظر منه خراج الرعية السائمة، وأرسل ابن حمدان إلى المتقي يعلمه أن ابن رائق أراد أن يغتاله ففعل به ما فعل، فرد عليه المتقي رداً جميلاً، وأمره بالمسير إليه فسار ابن حمدان إلى الخليفة، فخلع عليه ولقبه : بـ«ناصر الدولة»، وجعله أمير الأمراء وتلك بداية مرحلة هامة في تاريخ بني حمدان، فقد استطاعوا من خلالها الوصول إلى الحكم الفعلي في بغداد عاصمة الخلافة، ولم يعودوا مجرد أمراء صغار يتنافسون في الأقاليم، ولعل هذه الأهمية التاريخية هي التي هزت أريحة الصبي الشاعر، فدفعته إلى أن ينظم أول مقطوعة تسجل له .

يقول ابن خلكان وهو يقدم لأول ما ينسب إلى أبي فراس من الشعر في صباه المبكر في عام ٣٣٠هـ عندما كان في العاشرة^(١٤) : «ولما حصل ابن رائق بالموصل دبّر

على ناصر الدولة ليقتله ، فسبقه ناصر الدولة بالفتكة ، وقد كان ابن رائق يدبر قتل
عمارة العقيلي وجماعة من نمير ، فقال وهو صبي :

لَقَدْ عَلِمْتُ «قَيْسُ بْنُ عَيْلَانَ» أَنَّنَا
بِنَا يُدْرِكُ الثُّنَارُ الَّذِي قَلَّ طَالِبُـهُ
وَأَنَا نَرْغَمُكَ مِنَ عُقْرِ دَارِهِ
وَنَنْتَسِهِكُ الْقَرْمَ الْمُفْتَعُ جَانِبُـهُ
وَأَنَا قَسَتْنَا بِالْأَغْرَ «ابْنِ رَائِقٍ»
عَشِيَّةً بَتَّتْ بِالْفَسَادِ عَقَارِيـهُ
أَخَذْنَا لَكُمْ بِالثُّنَارِ ثَارِ «عُمَاصَارَةٍ»
وَقَدْ نَامَ لَمْ يَنْهَدْ إِلَى الثُّنَارِ صَاحِبُـهُ

هذا الشعر الطفولي لا يحمل من المشاعر إلا أكثرها عموماً ، فبنو حمدان انتصروا
على أمير الأمراء الأغر ابن رائق فقتلوه ، وأخذوا بذلك ثأراً لبني قيس بن عيلان ، لم
يستطيعوا هم أن ينهضوا بأخذه عندما قتل ابن رائق عمارة العقيلي .

هذا مجمل ما تدرب الصبي عليه بالنظم في مقطوعته الأولى ، ولعله يلاحظ أنها
ليست ثوب الجماعة من خلال ضمير الجمع المتكلم الذي تكرر ثماني مرات في هذه
الآيات الأربعة ، وأنه لم يظهر فيها من الأعلام إلا اسم ابن رائق وعمارة العقيلي ،
وهما طرفان خارج الدائرة الحمدانية ، أحدهما صيد كبير لم يكن من السهل اقتناصه
لغير هذه الجماعة والثاني ضحية من ضحاياه جاء اسمه في معرض التدليل على شدة
بأس المقتول وعجز القبائل الأخرى عن أن تتأر منه ، وفي ذلك دلالة من ناحية على
صعوبة الفتك به ، وامتتان وتعال من ناحية أخرى على قبيلة «قيس بن عيلان» ، لكن
البناء الفني لهذه المقطوعة الأولى يشف عن بذرة فحولة مبكرة سواء على مستوى
اختيار البحر والقافية ، أو نمط التركيب اللغوي الشائع ، أو بعض الصور الفنية ،
ولاشك أن نفس بحر الطويل المضمفور التفاعيل أشق على الصبي من نفس بحر كالهزج

أو الرجز أو المتقارب ، وأن القافية التي يتبع فيها حرف الروي بالهاء الساكنة تتطلب لوناً من «اللزوم» لا تتطلبه القافية التي تخلو من الهاء ، ولعل من صعوبات هذا اللون اقترانه بأنماط من البنى اللغوية تربط من خلال الضمير الكلمة الأخيرة بما يسبقها من خلال اللجوء إلى صيغ خاصة ، مثل صيغة النعت السببي الواردة في البيت الثاني : «وننتهك القرم الممنع جانبه» وهي صيغة ليست من صيغ اللغة النثرية (إلا في أمثلة النحاة المفتعلة) ، ويتطلب الوصول إليها تشرب النمط الشعري استيعاباً أو استعداداً ، أما الصورة الواردة في البيت الثالث : «دبت بالفساد عقارب» فهي تحمل دلالة شعرية قوية بالنسبة إلى صبي في العاشرة ، وتكاد تذكر بدلالة صورة النحلة التي لدغت عبدالرحمن بن حسان بن ثابت في صباه فعبر عنها تعبيراً صورياً جعلت أباه يهتف «شعر والله ابني» ، وإن كانت كلمة «الأغر» في صدر البيت لا تحمل نفس الدقة في تصوير المشاعر التي تسعى إلى تصوير ثور كبير منهزم وليس فارساً أغر مستشهداً .

وإذا رجعنا إلى شخصيات المقطوعة فإننا نجد أن ناصر الدولة نفسه لم يرد اسمه لا ممدوحاً ولا معترأً به في هذه المقطوعة الأولى ، والواقع أن مشاعر الكراهية ظلت كامنة في نفس الأمير الصغير تجاه قاتل أبيه ، وقد ينجح في مداراتها حيناً ، ربما مراعاة لتقاليد البلاط والأسر الحاكمة ، وتشف عن نفسها أحياناً ولكن من خلال كبح نبيل للجماح يتبدى من خلال صور الشاعر الفارس الأمير عندما يرى الظالم القاتل وقد وقع عاجزاً مطارداً يحتمي بأخيه سيف الدولة من غضبة الخليفة ، وكان ذلك بعد سبعة عشر عاماً من انتصاره على ابن رائق ، وبعد أربعة وعشرين عاماً من قتله لوالد أبي فراس الذي أصبح وقتها نجماً لامعاً في بلاط الفروسية والشعر العربي ، ولندع ابن خالويه يقدم لنا هذه القصيدة الميمية التي تشير إلى الموقف الذي نتحدث عنه ، يقول ابن خالويه (١٥) :

«وقال يمدح «سيف الدولة» ، ويعرض «بناصر الدولة» ، ويذكر مساوئه لما حصل عند أخيه سيف الدولة بالشام هارباً من معز الدولة ، وقد قصده ، وأخرجه من دياره ، حتى أرسل إلى أخيه فتوسط سيف الدولة بينهما ، وحمل عنه الأموال ، وذلك في شهر

رجب سنة سبع وأربعين وثلاثمائة من هجرة نبينا محمد ﷺ، ثم يورد القصيدة المشار إليها، وهي قصيدة ميمية في مدح سيف الدولة تتكون من عشرين بيتاً، لكن أبا فراس يخصص نحو ثلاثة أرباعها لينفس زفرة مكتومة في وجه قاتل أبيه، يقول لسيف الدولة:

هَذِي شُيُوخُ بَنِي حَمْدَانَ قَاطِيَةٌ
لَاذُوا بِدَارِكَ عِنْدَ الْخَوْفِ وَاعْتَصَمُوا
حَلُّوا بِأَكْرَمِ مَنْ حَلَّ الْعَبَادُ بِهِ
بِحَيْثُ حَلَّ النَّدَى وَاسْتَقْوَتْ الْكَرَمُ
فَكُنْتَ مِنْهُمْ وَإِنْ أَصَابَتْ سَيِّدَهُمْ
تَوَاضَعُ الْمَلِكُ فِي أَصْحَابِهِ عِظَمُ
شَيْخُوخَةٍ سَبَقَتْ لَا فَضْلَ يَتْبَعُهَا
وَلَيْسَ يَفْضُلُ فِينَا الْقَاضِلَ الْهَرَمُ^(١٦)
وَلَمْ يُفْضَلْ عَقِيلًا، فِي وَلَانَتِهِ
عَلَى «عَلِيٍّ» أَخِيهِ، السِّنُّ وَالْقِدَمُ
وَكَيْفَ يُفْضَلُ مَنْ أَرَزَى بِهِ بَخْلُ
وَقَعْدَةُ الْيَدِ، وَالرَّجْلَيْنِ، وَالصُّمَمُ
لَا تَنْكِرُوا يَا بَنِيهِ مَا أَقُولُ فَلَنْ
تُنْسَى الثَّرَاتُ وَلَا إِنْ حَالَ شَيْخُكُمْ
كَانَتْ مَخَازِيهِ تُرْبِيهِ فَأَنْقَذَهُ
مِنْهَا بِخُسْنِ دِفَاعٍ عَنْهُ عَمُكُمْ
أَسْتَوْدِعُ اللَّهَ قَوْمًا، لَا أَفْسُرُهُمْ
الظَّالِمِينَ وَلَوْ شِئْنَا لَمْ ظَلَمُوا
الْقَائِلِينَ وَتُغْضِي عَنْ جَوَابِهِمْ
وَالْجَائِرِينَ وَتَرْضَى بِالَّذِي حَكَمُوا

إِنِّي عَلَى كُلِّ حَالٍ لَسْتُ أَذْكُرُهُمْ
إِلَّا وَلِلشُّوقِ نَفْعِي وَاكِفُ سَجْمِ
الْأَنْفُسِ اجْتَمَعَتْ يَوْمًا أَوْ افْتَرَقَتْ
إِذَا تَامَلْتُ نَفْسٌ وَالدَّمْعُ دَمٌ
رَغَاهُمْ اللَّهُ مَا نَاحَتْ مُطَوَّقَةٌ
وَحَاطَهُمْ أَبَدًا مَا أَوْرَقَ السُّلَمُ

البيت المفتاح في هذه النفثة التي تشف عن بعض ما كان يحمله الصمت الطويل
ضد قاتل الأب، هو البيت الذي يحمل عبارة «لن تنسى الترات ولا إن حال شيخكم»
والترات هي الثارات وهي ثارات منعت تقاليد الفروسية، والنبل أن يمد أبو فراس سيفه
ليأخذها بنفسه، أو ليمنع وقوع الظلم قبل أن يقع عليه وعلى ذويه :

أَسْتَوْدِعُ اللَّهَ قَوْمًا لَا أَفْسَرُهُمْ
الظالمين ولو شِئْنَا لَمَّا ظَلَمُوا

وشخصية القاتل الشيخ ترسم هنا بطريقة فنية دقيقة، فهو الحاضر الغائب «الشيخ
الصغير» المتقدم سنًا والمتأخر فضلًا، وهو في كل حال لا يذكر اسمه كما كان الشأن في
مقطوعة الصبي الصغير قبل سبعة عشر عاماً من كتابة هذه المقطوعة، وهو يمهّد
لمقطوعته بحجاج عقلي هادئ ينبعث من تاريخ مذهب الشيعي، وإن كانت كل
الأطراف فيه غير متساوية، فالشيخ الهرم لا يفضل بالضرورة أخاه الصغير، كذلك كان
الشأن في أمر عقيل بن أبي طالب وأخيه الصغير الإمام علي، حيث سبق عقيل بالسن
والقدم، لكن ذلك لا يفضل على الإمام علي :

وَلَمْ يُفَضَّلْ عَقِيلًا فِي وَلَادَتِهِ
عَلَى «عَلِيٍّ» أَخِيهِ السَّنِّ وَالْقَدَمِ

لكن هذا القياس الشعري قياس موهم، وحجة منقوصة الأطراف، ودرجة لا
يريد أبو فراس نفسه أن يتوقف عندها فعقيل كان مفضولاً فقط ولكنه لم يكن موضع

ازدراء واحتقار على النحو الذي كان ناصر الدولة قاتل الأب في تصوير أبي فراس ومن هنا فإن هذه الحجة كانت مجرد رأس الحرية التي طعنت قرية من الدم المختزن، فانفجرت، وأسرعت تنطلق لتمحو بنفسها أولاً كلمة «التفضيل والفضل» من خلال تحول دقيق في البنية اللغوية، فالفعل «يفضل» يستخدم هنا في ثلاث صور من حيث علاقاته اللغوية، صورة المتعدي دون الحرف، كما جاء في البيت :

شَيْخُوخَةٌ سَبَقَتْ لَا فَضْلَ يَتَّبَعُهَا

وَلَيْسَ يَفْضُلُ فِينَا الْفَاضِلُ الْهَرَمُ

ومن أجل هذا آثرنا أن نضبط البيت على عكس الشائع في معظم الروايات بإعراب الفاضل مفعولاً به، والهرم فاعلاً فيكون البيت قانوناً عاماً مؤداه : لا يفضل الهرم بمجرد السبق الزمني الفاضل المتأخر عنه زمنياً بصفاته المكتسبة وسلوكه النبيل، الصورة الثانية وفيها يستخدم الفعل فضّل مضعفاً يتعدى للمفعول الأول بنفسه وللثاني بحرف الجر : «لم يفضل السن والقدم في الولادة عقيلاً على أخيه علي» وهذه الصورة ليست قانوناً عاماً وإنما إشارة إلى حالة خاصة فيها فاضل ومفضول عليه دون أن يتزع عن المفضول عليه كل الفضل، وإنما يمنح درجته الملائمة على أن يظل الفضل الأعلى لعليّ الذي لم يمنعه صغر السن من الوصول إلى أعلى المراتب، أما الصورة الثالثة لاستخدام الفعل يفضل فهي استخدام الفعل «يفضل» لازماً وفي معنى النفي من خلال اللجوء إلى الاستفهام الإنكاري «وكيف يفضل؟» واستخدام الفعل بهذه الصورة يخرج من دائرة التفاضل أو المفاضلة التي شكلتها الحجة العقلية، وينطلق إلى نفي كل فضل إفراغاً للنفس المكتوم والدم المحبوس، ومن ثم تتطير الصور في كل اتجاه لتؤكد عمق هذا النفي الإنكاري :

وَكَيْفَ يَفْضُلُ مَنْ أَرْزَى بِهِ بَخْلُ

وَقَعْدَةُ الْيَدِ وَالرَّجْلَيْنِ وَالصُّمَمُ؟

والصور هنا تتطير مشيرة إلى ألوان النقص التي تحول دون الفضل ، وهي متنوعة يتداخل فيها المعنوي والحسي (البخل والصمم) ، والمفرد والمثنى (اليدين والرجلين) ، والحاسة الخلقية والمكتسبة (الصمم والبخل) ، والإشارة إلى العاهة التي توحى بالجراحة المعطلة كما يوحى الصمم بالأذن التي لا تسمع ، أو إلى الجراحة المعطلة التي توحى بالعاهة كما توحى قعدة اليد والرجلين بالشلل ، وكل ذلك يتداخل تداخل الحمم المنبعثة من البركان ، لا يراد منه ترتيب بعينه بقدر ما يراد منه إعطاء صورة عن المجافة الكلية بين الفضل ، وذلك الكائن قاتل الأب ، ومن عليه ترات لا تنسى ولا تمحى بالتقادم حتى وإن حوّل الزمن هذا الشيخ وبدله وحط من جبروته ، وصيره هارباً ضعيفاً مطارداً ، بعد أن كان جباراً قاتلاً :

لَا تَفَكِّرُوا يَا بَنِيهِ مَا أَقُولُ فَلَنْ

تُنْسَى التِّرَاتُ وَلَا إِنْ حَالَ شَيْخُكُمْ

وللاحظ هنا ذلك الالتفات على مستوى الضمائر ، فلم يعد ذلك الشيخ «منا» كما كان شأنه منذ أبيات «قليلة» ، وليس يفضل فينا الفاضل الهرم وإنما أصبح منكم يا أبناء الذين قد ينكرون ما أقول ، ولم تعد فعالة مجرد نقص للفضل ، وإنما أصبحت «مخازي» كادت ترديه لولا أن أنقذه «عمكم» :

كَادَتْ مَخَازِيهِ تُرْدِيهِ فَأَنْقَذَهُ

مِنْهَا ، بِخُسْنِ دِفَاعٍ عَنْهُ ، عَمُّكُمْ

ثم تنكسر هذه الموجة الغاضبة قليلاً ، يكبح الفارس النبيل جماحها من خلال اللجوء إلى عدالة الملاء الأعلى «أستودع الله» ، وهو لجوء يكسر من حدة الغضبة ، دون أن يقلل من مرارة الازدراء لهؤلاء «القوم» الذين «لن يفسرهم» امتداداً لمنهج الشعري في عدم ذكر أسمائهم ، ولكنه سيذكر صفاتهم فهم ظالمون ، ونحن نغض طرفاً عن ظلمهم «ولو شئنا لما ظلموا» مراعاة للقريب ، وهم قائلون سوءاً ونحن نغض عن جوابهم ، وهم جائرون ونحن راضون بحكمهم .

ثم تنكسر الموجة الغاضبة درجة أخرى حين ينتقل الغضب الهادر من التغاضي إلى الإشفاق، ومن فورة الدماء إلى انسياب الدموع تأكيداً للمبدأ العربي الشائع في عداوة ذوي القربى الذي جسده شاعر قديم حين قال :

إِذَا احْتَرَبْتُ يَوْمًا فَسَأَلْتُ دِمَاؤَهَا
تَذَكَّرْتُ الْقَرِيبَى فَسَأَلْتُ دُمُوعَهَا

وفي نفس الاتجاه يقول أبو فراس :

إِنِّي عَلَى كُلِّ حَالٍ لَسْتُ أَذْكُرُهُمْ
إِلَّا وَلِلشُّوقِ نَمْعِي وَآكِفُ سَجْمِ

ذلك لأن أنفـس بني حمدان هي نفس واحدة سواء اجتمعت أو تفرقت، ودماؤها في نهاية الأمر دم واحد :

الْأَنْفُسُ اجْتَمَعَتْ يَوْمًا أَوْ افْتَرَقَتْ
إِذَا تَامَلْتُ نَفْسٌ وَالدَّمَاءُ دَمٌ

ثم يكون قرار الموجة الهادئة للفارس النبيل الانتقال خطوة ثالثة من الإشفاق عليهم إلى الدعاء لهم :

رَعَاهُمُ اللَّهُ مَا نَاحَتْ مُطَوَّقَةٌ
وَحَاطَهُمْ أَيْدَى مَا أَوْزَقَ السَّلْمُ

هذه هي صورة ابن العم القاتل في شعر أبي فراس حين تتم المواجهة بينهما على مستوى الأسرة، وتأخذ الشاعر جزءاً من امتداداتها الطبيعية، ويتم التعبير عنها على هذا المستوى الشعري الرفيع .

لكن درجة أخرى من درجات رسم صورة ناصر الدولة في شعر أبي فراس، كانت تتم عندما كان الحديث يوجه إلى من هم «خارج» الأسرة، ويكون مجد الحمدانيين هو موضع المفاخرة، وفي هذه الحالة تُنحَى مواقف الشاعر الخاصة، ويتم

الإبقاء على الملامح العامة التي تفيد في رسم الصورة الكلية لمجد الأسرة ، لكننا يمكن أن نلاحظ في هذه الحالة أن أبا فراس حرص على أن لا يلتقط أبداً لقاتل أبيه «صورة منفردة» يكون هو محورها وقطبها ، بل أن يجعله في أحسن الأحوال جزءاً من «صورة جماعية» لا يكون هو أبرز من فيها ، ويكون مفضولاً على من يجاوره .

ففي مرحلة زمنية قريبة من المرحلة التي رسم فيها أبو فراس الصورة المنفردة لناصر الدولة في القصيدة السابقة ، كتب أبو فراس قصيدته الرائية المطولة في أمجاد بني حمدان ، وكان ذلك نحو سنة ثلاثمائة وأربع وأربعين^(١٧) وذلك أنه كما يقول ابن خالويه^(١٨) ، كان سيف الدولة قد ظفر ببني عامر بن صعصعة ، ومن اجتمع معهم من «طيّ» و «كليب» على مخالفه ، فبلغ أبا أحمد عبدالله بن ورقاء الشيباني خبر ذلك ، فقال قصيدة يهنئ فيها الأمير بغزاته هذه ، ويفاخر مضر بأيام بكر وتغلب في الجاهلية والإسلام ، فلما وقف أبو فراس على ما ذكر فيها عمل قصيدة على وزنها ، ذكر فيها أيام أسلافه وآبائه وأعمامه وأهله والأقربين في الإسلام دون الجاهلية ، وكان لابد أن يمر فيها على مفاخر الحمدانيين من أمثال الحارث بن لقمان بن راشد الذي سعى في الصلح بين قبائل تغلب ، وتعهّد بدفع دية من قتل في النزاع ، وكانوا مائة قتيل :

وَدَى مِائَةٌ لَوْلَاهُ جَرْتُ بِمَأْوَهُمْ

مَوَارِدَ مَوْتِ مَالَهُنَّ مَصَابِرُ

أو «حمدان بن حمدون» جد الأسرة الذي استضاف الخليفة المعتضد وجيشه مدة مقامه في الموصل وديار ربيعة ، وهو في طريقه إلى الحرب مع ابن طولون ، وهو الذي حين ألم القحط بهذه البلاد ثلاثة أعوام متتالية ، تكفل بتوفير حاجة الناس من الطعام فأطلق عليه لقب «مكابد المحل» :

وَجَدِّي الَّذِي انْتَاشَ الدِّيارَ وَأَهْلَهَا

وَالْمُدْهَرِ نَابٌ قَسِيهِمْ وَأَظْفِرُ

ثَلَاثَةُ أَعْوَامٍ يُكَابِدُ مَخْلَهَا

أَشْمُ طَوِيلُ السَّاعَيْنَيْنِ عُرَاعِرُ

وهو نفس الجدد الذي أنفق سبعين ألف دينار في إقامة الحصون في وجه الروم، فبنى سوراً على «ملطية» ساعد في صد الروم، وكان أحفاده من أمثال سيف الدولة وأبي فراس يَمرون على السور ليقروا اسم جدّهم مكتوباً عليه، وفي القصيدة إشارة إلى عمه «الحسين بن حمدان» صاحب المآثر والبطولات في الدولة العباسية، فهو الذي ساعد الخلافة في القضاء على هارون الشاري الذي كان نفوذه قد اتسع، حتى إنه تمكن من استمالة والده أبي العباس حمدان بن حمدون إليه ضد الخليفة العباسي في خطوة هدّدت بقايا توازن القوى في صدر الدولة العباسية، وهدّدت أسس التعاون بين العباسيين والحمدانيين، فسارع «الحسين بن حمدان» اعتذاراً عن والده، الذي كان قد هرب واختفى ثم قبض عليه وحبس، فانضم إلى الخلافة وقضى على هارون الشاري، ثم طلب العفو عن والده فأجيب إلى ذلك، وهذا الحسين نفسه هو الذي وجهه الخليفة للتصدي للقرامطة بعد أن عاثوا في الأرض فساداً، فكسر شوكتهم وكذلك ساعد الخليفة في التغلب على «بني تميم» و «بني كلب» عندما تمردوا، كما ساعد الخليفة في حرب الطولونيين وفي فتح فارس، وقد كثرت قلائد الفتح التي كان يطوق بها الخليفة عنق الحسين بن حمدان كلما عاد منتصراً من غزوة حتى إن ابن خالويه يقول: (١٩) «سمعت من غير واحد، أنه كان في خزائن الحسين بن حمدان نيف وعشرون طوقاً لنيف وعشرين فتحاً فتحها بالشرق والمغرب»، وهذا القائد الفاتح كان فارساً شجاعاً ينازل الأسد الضاري فيصرعه، ولقد «نازل الأسد، ثلاث مرات فقتله وإحداهن بين يدي المعتضد، فكان أحسن ما فعله أنه قتل الأسد، ومسح سيفه في جلده، ورده في غمده، وركب وسار في عرض الناس، ولم يلتفت إلى الخليفة ولا احتفل بما فعله» (٢٠)، ويستمر أبو فراس في رسم «الصورة المنفردة» لأبطال الأسرة

الحمدانية ، فيقف عند عمه عبدالله بن حمدان المكنى بأبي الهيجاء وهو أخو الحسين بن حمدان ، وابن عميد الأسرة أبي العباس حمدان بن حمدون ، ثم هو في نهاية المطاف والد «ناصر الدولة» و«سيف الدولة» ويرسم أبو فراس لأبي الهيجاء صورة البطل المقدام حامي الحمى والمدافع عن الأهل ضد المتمردين والذي يستعان به لقهر الجيوش القوية عندما يستعصي على الجيوش قهرها كما كان الشأن في محاربة يوسف بن الديوداذ ، أما أبو سليمان بن حمدان ، وهو أخ لأبي الهيجاء وأبي العلاء سعيد والد أبي فراس فقد كان لشدة مهارته وسرعته في القتال يسمى «المزرفن» فقد كان كما يقول ابن خالويه يخرق الرماح فتسرع إليه فلا تعلقه فسُمِّي «المزرفن» :

وَعَمِّي الَّذِي سَمَّيْتُهُ قَيْسُ مُزْرَقْنَا

وَقَدْ شَجَرَتْ فِيهِ الرَّمَاخُ الشُّوَاجِرُ

وقد أصبح اسمه يضرب به المثل في مهارة القتال وسرعة تلافى الرماح حتى أن بعض الشعراء أراد أن يهجو رجلاً تأصل الجبن فيه ، فلم يجد مدخلاً أفضل من صورة «المزرفن» حيث يقول (٢١) :

لَوْ كُنْتُ فِي مِائَتِي أَلْفِ جَمِيعُهُمْ

مِثْلُ الْمُزْرَقِ دَاوُدَ بْنِ حَمْدَانَ

وَتَحْتَكَ الرِّيحُ تَمْضِي حَيْثُ تَأْمُرُهَا

وَفِي يَمِينِكَ مَاضٍ غَيْرُ خَوَانٍ

لَكُنْتُ أَوَّلَ قَرَارٍ إِلَى «عَيْنِ»

إِذَا تَحَرَّكَ سَيْفٌ فِي «خُرَاسَانَ»

أما أصغر أعمام أبي فراس وهو نصر الملقب بأبي السرايا فقد رسم له الشاعر صورة في محاربة أبي يوسف الشاري الذي كان ازداد نفوذه في مناطق «الموصل» و«ديار ربيعة» حتى هم أهلها بدفع المال إليه ، فتصدى له أبو السرايا نصر بن حمدان ، ومعه أخو أبي فراس المكنى بأبي عبدالله الحسين بن سعيد ، واستطاعا أن يقهرا جيشه ،

وأخذاه، واحتويا على ما كان جمعه، وكان أبو السرايا يضبط الجيش، وأبو عبدالله يمارس الحرب، وفي هذا يقول أبو فراس :

كَفَّاهُ أَخِي وَالْخَيْلُ قَوْضَى كَأَنَّهَا
وَقَدْ عَضَّتِ الْحَرْبُ، النُّعَامُ النُّوَافِرُ
غَدَاةً وَأَخْزَابُ الشُّرَاةِ بِمَنْزِلِ
يُعَاشِرُ فِيهِ الْمَرْءُ مَنْ لَا يُعَاشِرُ

ونحن هنا أمام صورة تختلف قليلاً عن الصور السابقة، فلسنا أمام صورة منفردة، كالتى رسمت للأبطال السابقين حمدان، أو الحسين أبي الهيجاء، أو أبي سليمان المزرفن، ولكننا أمام لقطة ثنائية تجمع بين أبي السرايا عم الشاعر وأبي عبدالله الحسين أخيه، ولسوف نقارن بين هذه الصورة الثنائية وصورة ثنائية أخرى سوف تؤخذ لسيف الدولة وناصر الدولة قاتل والد أبي فراس . ويعود أبو فراس إلى رسم الصور المنفردة لأبطال الحمدانيين، فيصور عمه إبراهيم بن حمدان المكنى بأبي إسحاق وقد استطاع أن يفتح مدينة «السمعية» معقل آل «حبيب» أعداء بني حمدان، وكانت السمعية معقلاً صعباً، لم يتمكن الحسين بن حمدان نفسه من قبل أن يفتحه على الرغم من أنه حاول فاستحق إبراهيم أبو إسحاق الذي فتحها أن يخلده أبو فراس بلقطة مفردة سريعة :

وَعَمِّي الَّذِي ذَلَّتْ حَبِيبٌ لِسَيْفِهِ
وَكَانَتْ وَمَرْعَاهَا مِنَ الْعِرْزِ نَاضِرُ

أما العم الأخير في معرض صور البطولة في قصيدة أبي فراس فهو سليمان بن حمدان المكنى بأبي الوليد، والملقب بالحرون لأنه كما يقول ابن خالويه : (٢٢) «كان شيخ بني حمدان وصاحب القلب في كل وقعة لعلو شأنه، فسُمِّي الحرون لذلك»، ولا يربط أبو فراس صورته بموقفه أو بموقف معين، ولكنه يجعل صورته متألفة عند كل كتيبة :

وَعَمِّي الْحَرُونَ عِنْدَ كُلِّ كَتِيبَةٍ

تَخِفُّ جِبَالٌ وَهُوَ لِلْمَوْتِ صَائِرٌ

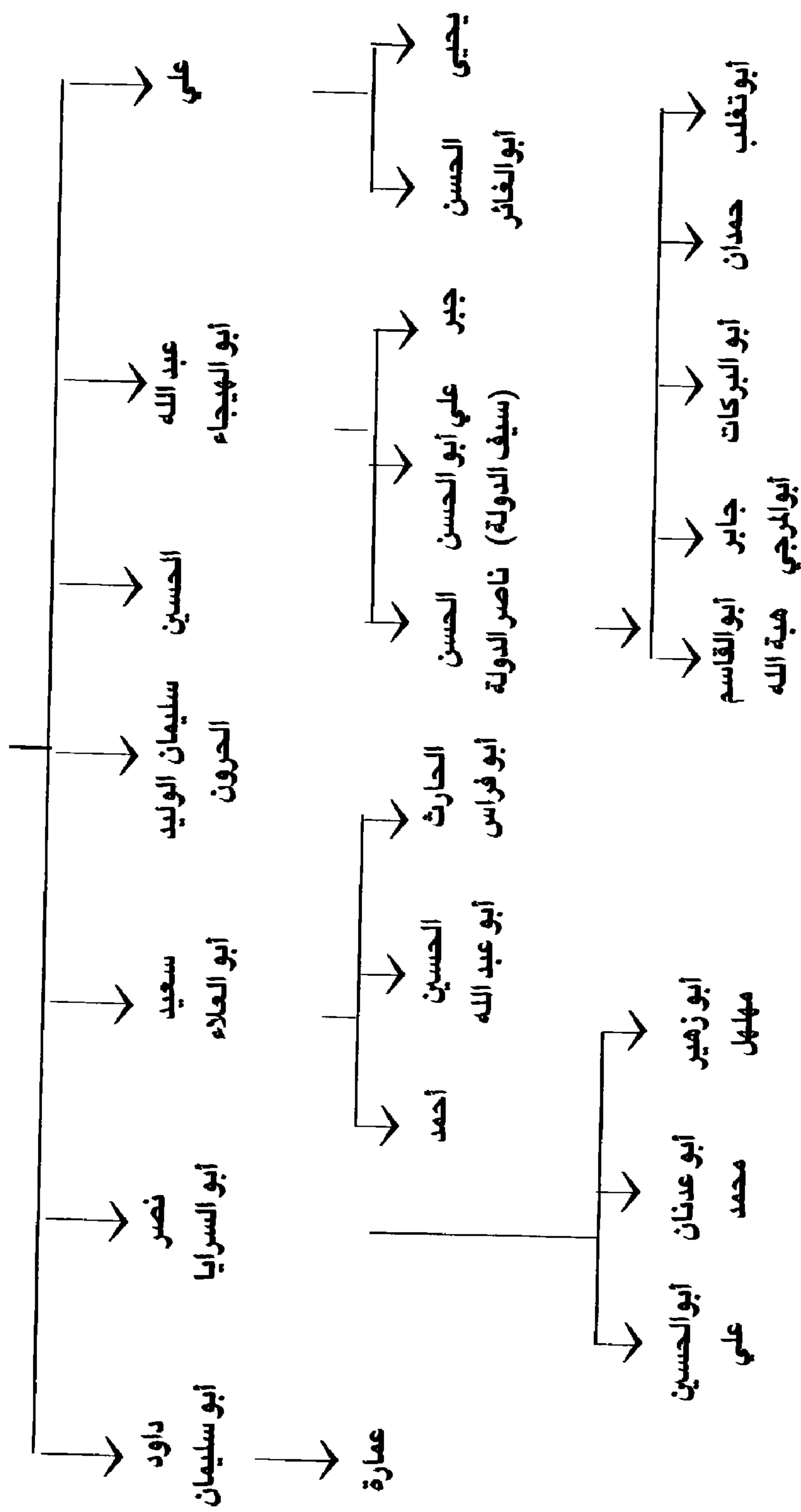
فنحن هنا إذن أمام ثماني صور للبطولة في آل حمدان ، سبع منها منفردة ،
وواحدة مزدوجة قدمت بطلين هما عم الشاعر وأخوه ، ومن خلال هذه الصور ، قدم
الشاعر صفحة من أعلام فرسان آل حمدان مؤسسي الإمارات والممالك ، وهي
الصفحة التي سوف يختتمها برسم صورة رائعة لأقرب هؤلاء الفرسان إليه ، لأبي العلاء
سعيد بن حمدان ، والده الذي فقد في صباه ، وهي صورة سوف نعود إليها فيما بعد ، لكن أبا
فراس سيرسم صفحة موازية لكوكبة أخرى من فرسان آل حمدان يمثلون الجيل الحاضر ، كما
مثلت اللوحة الأولى في مجملها الجيل الغابر . وسيرسم فيها اثنتي عشرة صورة يختلف نصيبها
بين اللوحة العاجلة واللوحة المفصلة ، ويرد فيها عشر صور منفردة لكل من :

يحيى بن علي بن حمدان الملقب بالغطريف ، وعمارة بن داود بن حمدان ،
وأحمد بن سعيد بن حمدان أخي الشاعر ، ومحمد بن نصر بن حمدان المكنى بأبي
عدنان ، وجبر بن أبي الهيجاء أخي ناصر الدولة ، وسيف الدولة ، وجابر بن ناصر
الدولة المكنى بأبي المرجي ، وأبي القاسم هبة الله بن ناصر الدولة ، وأبي زهير مهلهل
ابن نصر بن حمدان وقد كان من أقرب أصدقاء أبي فراس إليه وبينهما مكاتبات شعرية ،
وهو الذي سمى أبا فراس بفارس العرب ، وأبي الحسين علي بن نصر بن حمدان ، وأبي
العشائر الحسن علي بن عبدالله بن حمدان ، وأخيه ناصر الدولة الحسن بن عبدالله بن
حمدان ، وهو كما نعلم قاتل والد أبي فراس والذي رسم أبو فراس له من قبل صورتين
وقفنا أمامهما . فما نوع التوازن بين هذه الصورة المزدوجة ونظيرتها السابقة التي أشرنا
إليها (بين نصر أبي السرايا والحسين أبي عبدالله) ؟ وما نصيب ناصر الدولة في الصورة
مع أخيه الأصغر سيف الدولة ؟

شجرة فرسان آل حمدان في رائية أبي فراس

الحارث بن قيس (ج ١٤١٤)

أبو العباس حمدان بن حمدون (رأس الأسرة)



وأول ما يلاحظ على الإطار العام لهذه الصورة المزدوجة أنها أكبر لوحة في القصيدة كلها ، فقد استغرقت نحو سبعين بيتاً في القصيدة ، تبدأ من البيت التاسع عشر بعد المائة وتنتهي مع البيت التاسع والثمانين بعد المائة ، لكن هذه الأبيات السبعين ليست مشتركة بين سيف الدولة وناصر الدولة ، وإنما يقتصر ذلك الاشتراك على نحو عشرة أبيات في البداية ويستقل سيف الدولة ببقية اللوحة ، وتصور هذه الأبيات المشتركة الفترة التي كان فيها ناصر الدولة باعتباره الأخ الأكبر هو الأبرز في السلطة التي كان يعاونه فيها في البدء أخوه سيف الدولة قبل أن يستقل ، ولكن أبا فراس يحرص وهو يرسم الصورة على أن يكون سيف الدولة في الصدارة تأكيداً لما أبداه في لوحة سابقة «وليس يفضل فينا الفاضل الهرم» :

فَقِينَا لِدِينِ اللَّهِ عِزُّ وَمَنْعَةٌ

وَقِينَا لِدِينِ اللَّهِ سَيْفٌ وَنَاصِرٌ

هَمَّا وَأَمِيرُ الْمُؤْمِنِينَ مُشْرِدٌ

أَجَارَاهُ لَمَّا لَمْ يَجِدْ مَنْ يُجَاوِزُ

وَرَدَّاهُ حَتَّى مَلَكَاةٍ سَرِيرَةٍ

بِعَشْرِينَ أَلْفًا بَيْنَهَا الْمَوْتُ سَافِرٌ

وَسَاسَا أُمُورَ الْمُسْلِمِينَ سِيَاسَةً

لَهَا اللَّهُ وَالْإِسْلَامُ وَالِدِينُ شَاكِرٌ

وهذا هو المشهد الأول الذي يشتركان فيه ، وهو يشير هنا إلى استنجد الخليفة «المتقي» بهما بعد أن استولى «البريديون» على بغداد ونهبوها ، فخرج الخليفة ومعه وزيره ابن مقلة ومحمد بن رائق هارين ، فتلقاهم سيف الدولة بالتكريم وحمل إليهم ما عندهم من الأموال ، وسار بهم إلى أخيه ناصر الدولة فأجارهم ، وأقاما بقصره ، ثم يذكر أبو فراس لقطة تالية في هذه الصورة والمجد فيها يتوزع في الواقع على ثلاثة لا على

اثنين لأنه سيشارك فيها مع سيف الدولة و «ناصر الدولة» أخو أبي فراس وهو الحسين المكنى بأبي عبدالله، وهو الذي ضرب ابن رائق ضربة، فخر منها ميتاً كما يقول ابن خالويه^(٣٣) وهو الذي سار مع الأميرين لمطاردة أبي العلاء بن عمرو وحليفه «ما كرد الديلمي»، فانتصروا عليهم، وأبو فراس يسجل هذه البطولات في قوله :

ولما طغى عجلُ العراقِ «ابنُ رائق»
شفي منهُ لا طاغٍ ولا مُتكاثرُ
إذِ العربُ العَرَبَاءُ تُنسى «عمارة»
ومنا لهُ طاوٍ على الثَّارِ ذاكِ
أذاقَ العَلاءُ الثُّغْلَ بِي وَرَهْطُهُ
عَوَاقِبَ ما جَرَّتْ عليه الجرائِرُ

ويلاحظ هنا أن صفة المدح الوحيدة التي أضيفت إلى قاتل ابن رائق وهي «لا طاغ ولا متكاثر» إنما تنصرف في الحقيقة إلى الحسين أبي عبدالله . أخي أبي فراس وهو الذي قتل ابن رائق، لا إلى ناصر الدولة نفسه، وعلى ذلك النحو تغيب صورة ناصر الدولة فلا تظهر ناصعة مرة واحدة، وإنما تظهر دائماً متداخلة أو باهتة، يحجبها عن التألق في شعر أبي فراس غيمة الكراهية التي لا مفر منها والتي صنعت حاجزاً بين عيني الشاعر ووجه القاتل، فوجدت أنها لا تراه حين تراه إلا من منظور الكراهية، فأثرت أن تتلافى الحديث عنه ما وسعها ذلك .

وفي الوقت الذي تتوارى فيه الكلمات كرهاً وبخلاً أمام صورة ناصر الدولة، تكاد أيضاً تتوارى الكلمات مهابة وخجلاً أمام صورة سيف الدولة أو على الأقل تعلن في البدء أنها تعاني من ذلك :

ألا قُلْ لسيفِ الدولةِ القَـزَمِ «إنني»
على كل شيءٍ غيرِ وَصْفِكَ قَادرُ
فلا تُلْزِمَنِي خُطَّةً لا أُطِيقُهَا
فَمَجْدُكَ غَلَابٌ وَفَضْلُكَ باهِرُ

ولو لم يكن فخرى وفخرى واحداً
لما سار عني بالمدائح سائر
ولكنني لا اغضيل القول عن فتى
أساهم في عليائه وأشاطر
وعن نكر أيام مضت ومواقف
مكاني فيها بين الفضل ظاهر
مساع يضل القول فيهن جوده
وتهلك في أوصافهن الخواطر

ونحن هنا أمام مقطع غريب يبدأ بالكلمات التي تتعثر خجلاً، وعجزاً، ولكنها في الوقت ذاته تغير من إيقاع السرد السائد منذ أول القصيدة، وتعلن أن الشاعر لم يعد يقوم بدور الراوي الذي يرتب فروع القبيلة وأغصانها من الجذود إلى الأعمام وأبناء الأعمام، ومن الأصول العتيقة إلى الفروع الفتية، ويضع على صدر كل منهم شارات المجد والفخر، إنما أصبح الشاعر «مشاركاً» في البطولة، صانعاً لها وقريناً لأبرز أعلامها «سيف الدولة»، وهو لا يصل إلى هذه النتيجة مرة واحدة، وإنما يجعل القول ذاته عاجزاً عن أن يحيط بالمجد الغلاب والفضل الباهر لسيف الدولة، وأنه لو لم يكن ممن ساهموا في هذه العلياء وشاطروه صنعها لما سارت عنه المدائح، لكن نعمة الاعتزاز تكاد تغلب على نعمة الاعتذار، ويكاد يتساوى المادح والمدح في صنع المجد، ويبقى للمادح فضل التعبير عنه، ولا أعتقد أن تلك النعمة كانت لترضي سيف الدولة الأبر الشامخ المنتصر حتى من ابن عمه الذي يشاركه أحياناً في صنع النصر، وعلى امتداد نحو خمسين بيتاً تحرص اللوحة على ذكر كثير من وقائع سيف الدولة مع الروم والخارجين عليه من العرب، ولكنها تحرص أيضاً على أن تنهي السرد بييتين يؤكدان مشاركة أبي فراس في صنع هذه الوقائع كلها :

بنا وبكم يا سيف دولة هاشم
يطول بنو أغمامنا ويُفخر
فإننا وإياكم ذراها وهامها
إذ الناس أعناق لها وكراكر

ولكن الذي يلاحظ على طريقة سرد أبي فراس الفني لهذه الأحداث أنها تتكاثر وتتراكم في ذاكرته وعلى طرف ريشته ، فتتزاخم في صدور الأبيات وأعجازها ، وتبدو أحياناً وكأنها مجرد سرد واقعي يفتقد روح المناخ الشعري ، فمن مطاردة الديلمي في «أرزن» إلى محاربة «الدمستق» في «قلونية» وأرض الشام ، إلى ملاقات «الإخشيدي» ومطاردة الروم في «جلباط» و «العمق» و «اللُكام» و «البرج» ، إلى ملاقات «قسطنطين» في «الدرب» ، وغير ذلك من عشرات المواقع والأسماء التي تزحم أركان اللوحة ، وتهدد لمساتها الشعرية بالخفوت .

لكن أبا فراس لا يفوته مع ذلك أن يدفع بين الحين والحين بواحدة من هذه اللوحات في شكل صورة مجسدة أو كلمة عابرة مثل قوله :

وَبَاتَ يُدِيرُ الرَّأْيَ مِنْ كُلِّ وَجْهِهِ
وَذُو الْحَزْمِ نَاهِيَهُ، وَذُو الْعَزْمِ أَمِيرُ
لَهُ وَعَلَيْهِ وَقَعَةٌ بَعْدَ وَقَعَةٍ
وَلَوْذُ وَاطْرَافِ الْأَسِنَّةِ عَاقِرُ
فَلَا هُوَ فِيمَا سَرَّةٍ مُتَطَاوِلُ
وَلَا هُوَ فِيمَا سَاءَةٍ مُتَقَاصِرُ

أو مثل قوله في وصف هروب «الدمستق» :

وَوَلَّى عَلَى الرُّسْمِ الدُّمُسْتَقُّ هَارِباً
وَفِي وَجْهِهِ عُذْرٌ مِنَ السُّيْفِ عَانِرُ
فَدَى نَفْسَهُ بَابِنِ عَلَيْهِ كَنَفْسِهِ
وَالشُّدَّةِ الصُّمَاءِ تُقْنَى النُّخَائِرُ
وَقَدْ يُقَطِّعُ الْغَضْنَوُ النَّفِيسَ لَغِيرِهِ
وَتُدْفَعُ بِالْأَمْرِ الْكَبِيرِ الْكَبَائِرُ

وربما كان عذر أبي فراس في غلبة الوقائع والأسماء على قصيدته المطولة ، يكمن في كثرة الأمجاد التي يريد أن يبينها لفرسان آل حمدان ، ولسوف تخف هذه النزعة أو تختفي في القصائد الأخرى ذات النفس الغنائي على النحو الذي سنراه لاحقاً .

وأياً ما كان الأمر فإن هذه «الملحمة الغنائية» الطويلة تمثل إلى جانب قيمتها الفنية، قيمة كاشفة لأعماق أبي فراس وروافد البطولة والفروسية عنده، ومواطن الإعجاب والازدراء في الفروع المحيطة به، ومن ثم نماذج الامتداد والتلاقي في السلوك والفن .

وإذا كانت شخصية الأب المقتول على يد ابن العم، قد وجهت كثيراً من المشاعر، فإن صورة الأب البطولية والشعرية توسطت حلقات الملحمة كالدارة الشمينة وسط حبات العقد اللؤلؤية، فقد أفرد أبو فراس لصورة أبيه لوحة من عشرة أبيات، جاءت نهاية للوحة الكبرى التي ترسم أمجاد الغابرين، وتمهد لأمجاد المعاصرين التي فصلها شطر القصيدة الثاني .

وقد بدأ اللوحة بصورة أبيه وهو في حضرة الخليفة المقتدر على غير تأهب، وقد فوجئوا بجيش من أربعين ألفاً من المتمردين، يهزمون طلائع الحرس ويولي أمامهم ابن ياقوت الحاجب ومعه نفر كبير من الحرس، فيطلب الخليفة من أبي العلاء سعيد بن حمدان أن يتصدى للأمر بغلمانه وبمن بقي من الجنود، فيتصدى للأمر ولا يتراجع، وقد التفوا حوله، وأثخنوه بالجراح، وظل ثابتاً على ذلك النحو حتى ردهم منهزمين، وكانت له وقعة بعد ذلك في دار ابن مقلة الوزير، وقد ولاه الخليفة بعدها من دجلة إلى سلمية وطريق خراسان^(٢٤)، وفي ذلك يقول أبو فراس :

أُولَئِكَ أَغْمَمَ سَامِي وَوَالِدِي الَّذِي

حَمَى جَنَبَاتِ الْمُلْكِ وَالْمُلْكَ شَاغِرُ

بَحَيْثُ نِسَاءِ الْغَابِرِينَ طَوَالِقُ

وَحَيْثُ إِمَاءِ النَّاجِيَيْنِ خَرَائِرُ

لكن شخصية أبي العلاء سعيد بن حمدان لا تقف لحظاتها المتألقة عند الفروسية وحدها، بل يمتزج معها الشعر في كثير من الأحيان امتزاجاً يشكل البذرة التي أورثها لابنه الشاعر الفارس، فها هو في واحدة من رحلات الحج يخرج حاجاً متطوعاً،

وتتعرض القافلة التي يرافقها لهجوم من بني سليم ، فيتجرد أبو العلاء للدفاع ، ويوقع بالمهاجمين ، ويقتل منهم ، ويصلهم عن القافلة ، ويكتب إليه أخوه «نصر أبو السرايا» ، وكان هو وأبو العلاء ، كما يقول ابن خالويه^(٢٥) ، شاعري بني حمدان :

جَاعَتِي الْمُخْبِرُ الْخَبِيرُ بَأَنْ قَدْ
زَارَتْ نَحْوَكَ الْأُسُودُ زُيُورَا
وَأَخَاطَتْ غَارَةَ عَلَيْكَ سُلَيْمُ
فَتَنَيْتَ الْعِنَانَ فِيهِمْ مُفِيرَا
لَمْ تَزَلْ بِالْحُسَامِ تَبْرِي لُحُومَا
وَبِحَدِّ السِّنَانِ تَقْرِي نُحُورَا
فَبِوَدِّي أَنِّي حَضَرْتُ فَأَغْنِي
تُكَّ عَنْ أَنْ تَرَى لِغَيْرِي حُضُورَا
كَنتُ بِالصُّارِمِ الْحُسَامِ أَوْقَ
يَكْ وَمَا كُنْتُ أَخْضَرُ الْمَخْضُورَا

لكن أبا العلاء سعيداً كان في مواطن أخرى هو المعبر شعراً عن موقف بطولي يخوضه ، وهاهو في موقعة «سرح» بأرض نجد يعمل سيفه في بني عقيل ، فيقتل ويأسر منهم ، ثم يصوغ تجربته شعراً فيقول :

تُبَيِّتُهَا تَسْأَلُ عَنْ مَوْقِفِي
بَارِضٍ «سَرْحٍ» وَالْقَنَا شُرُغُ
وَعَنْ عُقَيْلٍ إِذْ صَبَّحْنَاهُمْ
وَقَدْ تَلَاقَى الْحَشْدُ وَالْدُرُغُ
وَقَدْ اتَّانَا مِنْهُمْ قَبْلُ
حَمَاهُ حَامٍ مَالَهُ مَذْقُ
حَتَّى إِذَا مَا كَشُرَتْ نَابِهَا
وَعِيفَ كَسَّاسُ الْمَوْتِ لَا يُكْرَعُ

وَقُلِّقْتُ هَامُ اسْتُودِرَ الْوَعَى
 وَقُطِّعَ الْأَسْنُ وَوُقُ وَالْأَنْرُغُ
 شَدَدْتُ فِيهِمْ شِدَّةً ذِي صَوْلَةٍ
 قَدْ جَرَّبْتُهُ الْحَرْبُ لَا يُخْذَعُ
 لَا تَرْجُؤُنِي عَنْ طِلَابِ الْعُضَلَا
 فَمِمَّا يَنْأَلُ الْعِزُّ مَنْ يَضْرَعُ
 أَنَا سَعِيدٌ وَأَبِي أَحْمَدُ
 بِالسَّيْفِ ضُفْرِي وَبِهِ أَنْفَعُ

وهي مقطوعة ذات نفس شعري رفيع ، وهي تستند إلى البنية التي تشيع في شعر أبي فراس فيما بعد ، وهي مخاطبة الأنثى في موقف التباهي بالبطولة ، والإيحاء بأنه موضع اهتمامها ، تسأل عن أخباره وتتابع انتصاراته ، ثم اللجوء إلى ذلك التصوير المتدرج الذي تتجمع فيه الصور حتى تبلغ الذروة التي لا يصمد فيها إلا من جربته الحرب ، فيشد شدة المخاطرة التي تذيب قلوب أعدائه هلعاً ، وقلب أنشاه إشفاقاً ، وهو يرجوها ألا تزجره عن مواصلة طلب العلا لأنه يكره الضراعة التي تحول بينه وبين طلب العز الذي ينتمي إليه بنسبه وسيفه ، ولا شك أن ذلك النموذج وغيره في الفروسية والشعر لدى أبي العلاء سعيد قد قدم لأبي فراس نماذج تغذى عليها ، وهو يجتر حزن اليتيم على أبيه الفارس الشاعر ، وتشير أبيات أبي فراس في قصيدته إلى هذه المواقف البطولية في حياة أبيه :

لَهُ «بِسُلَيْمٍ» وَقَفَّةٌ جَاهِلِيَّةٌ
 تُقَرَّبُ بِهَا «فَيْدٌ» وَتَشْهَدُ «حَاجِرٌ»
 وَأَذْكَتْ مَذَاكِبِيهِ «بِسَرْحٍ» وَأَرْضِيهَا
 مِنْ الضَّرْبِ نَارًا، جَمَرُهَا مُتَطَايِرُ

ثم يتوج صورة البطولة في حياة أبيه بالحلم الذي راود كل فرسان آل حمدان ، حماة «الثغور» وهو «غزو الروم» الذي شكل في حياة أبي فراس نفسه درة عطاء البطولة والشعر معاً ، وها هو يعود بجذور ذلك الشوق في نفسه إلى أبيه :

غَزَا الرُّومَ لَمْ يَقْصِدْ جَوَانِبَ غِرَّةٍ
وَلَا سَبَبَ قَتْلِهِ بِالْمُرَادِ النُّذَائِرُ
فَلَمْ تَرَ إِلَّا قَالِقًا هَامًا قَلِقَ
وَبَحْرًا لَهُ تَحْتَ الْعَجَاجَةِ مَاخِرُ
وَمُسْتَرْدَفَاتٍ مِنْ نِسَاءٍ وَصِيبِيَّةٍ
تَثْنَى عَلَى أَكْتَافِهِنَّ الضُّفَائِرُ
بُنَيَّاتٍ أَمْلَاكِ أُتَيْنَ فُجَاءَةً
قُهِرْنَ، وَفِي أَعْنَاقِهِنَّ الْجَوَاهِرُ

وهل كانت حياة أبي فراس إلا تفصيلاً لذلك الإجمال ؟

وهل كان من بين بنيات الملوك المستردفات وراء الفارس المنتصر العائد من بلاد الروم، والمنشيات على أكتافهن الضفائر، والمعلقات في أعناقهن القلائد، هل كانت بين هؤلاء البنات الأميرات، فتاة سوف تدعى صهبجة يصطفيها الفارس المنتصر لنفسه، ويتخذها زوجته وأم ولده، فتتجب له فتى وحيداً، يسميه الحارث ويلقبه بأبي فراس، ويرحل عنه وهو صبي في الثالثة ؟ .

٣ - صورة الأم الحبيبة:

في رحلة العمر القصيرة، وحصادها الثري لأبي فراس الحمداني، لعبت الأم دوراً رائعاً في منظومة حياة يبدو أن كل شيء فيها كان كالشهب المضيئة، فجائي الظهور شديد التوهج، سريع الاختفاء .

لم تكن فتاة ربيت على عيني فتاها الذي يترقبها من بني العمومة، أو الخثولة، أو فروع القبيلة المتباعدة، أو المضارب المتقاربة، ولكنها ظهرت فجأة ذات يوم، ربما رديفة لفارس عاد من غزو الروم بعد أن امتلأ حلقه من غبار المعارك، وكاد بصره أن يزيغ من شدة الشرار المنبعث من حدود السيوف وأسنة الرماح حين تلتقي، وعبر باللحظة

الفاصلة بين الموت والحياة، فلما وجد نفسه ممن امتدت بهم الحياة جولة أخرى، أحب أن يزيد من التمتع بها في صحبة هذه الفتاة الرومية الجميلة، وأن يضيف إلى هذه المنظومة شهاباً آخر، وربما كان هو الهدف الذي تسعى إليه كثير من الشهب المحترقة في الأصلاب والصدور منذ أجيال مضت .

ولم يكن هذا الفارس في مقتبل العمر يعيش تجربته الأولى في الاقتران والسعي إلى الأبوة، ولكنه كان وقتها مكتمل الحياة الاجتماعية، أميراً في قوة سلطانه، وأباً لشباب يسعون بين يديه، ويشاركونه حياة الإمارة حيناً والحرب حيناً آخر، ولهم أمهاتهم اللاتي ينسجن لهم حاضرهم ويحلمن لهم بمستقبلهم، وفي جناح هادئ من القصر اختاره لجاريته، استقبلاً وليدهما الذي لم يكن يعلم أنه آخر الفرسان، ولكنه كان يحمل بالنسبة إليه مذاق نتاج العمر الناضج وثمره اللقاء بفتاة أهله شجاعته وفروسيته لتكون له، لكن الأم كانت ترى في الوليد الصغير سيدها الذي حولها من أسيرة إلى أميرة وثبت أقدامها في بلاط الملك، وجسد لها الحظ السعيد الذي لولاه لكان يمكن، وقد دارت الحرب على قومها، أن تعود مع أحد سوقة الجنود، أو تكون سلعة في سوق النخاسين، ولا شك أن مشاغل الأمير المتتالية في السلم والحرب جعلته يقنع من وليده الصغير بإلقاء نظرة البهجة بين الحين والحين، ومتابعة مراحل النمو والابتهاج بالبسمة الأولى حين يلحظها، والكلمة الأولى عندما تتعثر على شفاهه .

ولكن الأم كانت تعيش لوليدها وأميرها وحبیبها الصغير كل فراغ وقتها، وتمتد معه بأحلامه، وتسعى إلى أن تندمج به ومعه في عالم الإمارة والفروسية، وتتخيل مكانه في قمتها، ولن يدوم الحال طويلاً، فبعد أقل من ثلاث سنوات سيستدعي الأب إلى قصر الخلافة في بغداد، فيذهب من دار إمارته ومعه بعض أبنائه الكبار، وهنالك يسند إليه الخليفة سراً قراراً بتوسيع منطقة إمارته على حساب إمارة ابن أخيه ناصر الدولة، وما إن يذهب كي ينفذ أمر الخليفة حتى يستقبله جنود ابن أخيه، فلا يعود منه

إلى البيت إلا خبر مصرعه ، ومنذ هذه اللحظة سوف تأخذ الحياة مذاقاً خاصاً بالنسبة إلى الأمير الصغير وأمه فبعد أن تنتهي صدمة الحزن ومرارة الفجعة ، سوف تهدأ الأمور في القصور المتجاورة والمتباعدة ، وسوف يلجأ كل إلى همومه وشواغله وتأمين حاضره ومستقبله بما فيهم الأخوة الكبار أبناء الأمير الراحل ، الذين ستفرق بهم السبل عملاً وولاء حتى إن بعضهم سيعمل في قصر ناصر الدولة قاتل أيهم .

أما الأم الصغيرة والأمير الصغير فمن الطبيعي أن يلتقا على بعضهما البعض ، وأن يغلقا أوراقهما ويتهامسا كما تصنع زهرة «عباد الشمس» عندما يحل الليل ، وأي ليل أشد حلكة مما هما فيه ؟ ، أم أجنبية غريبة لا عهد لها بالبلاد ولا أخ ولا أخت ولا أهل ولا صديق ، وأب يقتل في قمة شبابه وعز إمارته ، وتشغل كل زوجة بينها ، وكل أخ عن أخيه ، وطفل في الثالثة لا يدرك من حجم ما يحيط به شيئاً .

لم يكن أمام الأم والولد إلا أن يذوبا في بعضهما البعض ، فهي تخاف عليه من كل شيء في وسط مناخ الريبة في القصر ، وهي تحميه من كل شيء ، وتعتقد أيضاً أنه هو الوحيد الذي يحميها ، وتمسك به لينجو وتنجو معه ، ولسوف تستمر هذه الحالة عشر سنوات على الأقل ما بين مصرع الوالد أبي العلاء سعيد بن حمدان سنة ٣٢٣ هـ ، واستقرار ابن العم سيف الدولة في إمارة حلب سنة ٣٣٣ هـ ، وقراره بأن يضم إليه في قصره الصبي وأمه حتى يكونا في كفالته ورعايته ، وحتى يبدأ الصبي في الخروج من حضن أمه قليلاً للتدرب في مجالات الفروسية والحرب على يد فرسان سيف الدولة ، يقول أحد دارسي^(٣٦) أبي فراس في تصوره لنوع العلاقة بين أبي فراس وأمه : « ولعل أحداً لم يترك في نفس أبي فراس أثراً كالذي تركته أمه في تنشئته ، فقد احتضنته بعد مقتل أبيه ، ولأنه وحيدها فقد منحته كل حنانها وعطفها ودلته تدليلاً حاولت به أن تعوضه عما فقده من حنان الأبوة ، ولا بد أن تكون قد نشأت بينهما نتيجة لذلك علاقة متينة ، ولا بد أيضاً أن تكون قد حاولت أن تؤدبه وأن تثقفه ليشب أميراً سيداً كأبيه » وإذا كانت كتب التاريخ والسيرة لم تحدثنا كثيراً عن تفاصيل العلاقة بين الأمير وأمه فذلك لأننا كثيراً في تاريخنا العربي ما نهمل هذا اللون من العلاقات ، وقد نستكف أن نبين

أثره في تاريخ الرجال ، بل إن المتنبي الشاعر الكبير المعاصر لأبي فراس ، كان يرى أن أمه ينبغي أن تعتر بانتمائها إليه ، لا أن يعتز هو بانتمائه إليها :

ولو لم تكوني بنتاً أكـرم والد

لكان أباك الضخم كـونك لي أمـا

أما شعر أبي فراس فقد قدم نموذجاً مختلفاً للاعتراف بعظمة الأم وحبها ، وهو نموذج متألق في الشعر العربي ، وربما تألقت هذه العاطفة على نحو خاص عندما مر أبو فراس بمحنة الأسر ، وحيل بينه وبين أحبائه ، ووجد نفسه وهو الفارس الحر لا يستقر به مكان ، مقيداً بين جدران أربعة مكبلاً بالسلاسل يتألم لفراق أحبائه ، ويعلم أن فراقه يؤلمهم وكان أحبائه كثيرين ، كان له أصدقاءؤه وأبناء عمومته ، ورفاقه في الحرب ، وكانت له زوجته أو زوجاته وأبناءؤه وبناته ، ورفاق مجالس اللهو والشراب ، ولكن من بين هؤلاء جميعاً بدت صورة « الأم » هي أنصح الصور ، واستعادت الجدران الضيقة حول الشاعر كل جذور العاطفة الممتدة منذ انكفاء زهرة عباد الشمس حول نفسها ، وفي لمسة نادرة في الشعر العربي كله عاد الفارس العظيم - كما يقول زكي مبارك - « طفلاً يتوجع من جراحه ، ويشكو لأمه » (٣٧) .

يقدم ابن خالويه لإحدى قصائد أبي فراس التي كتبها في أسره في بلاد الروم فيقول (٣٨) : « وقال وقد ثقل من الجراح التي نالته وهو أسير ، وكتب بها إلى أمه يعزيها » ، ثم يورد قصيدة ذات نفس جميل من أربعين بيتاً يث فيها آلامه وأحزانه إلى أمه ، ويفرغ ذات نفسه ، ويشكو من أصحاب ومن الزمن ، ولكنه يعود في نصف القصيدة الثاني حكيماً ومواسياً يعزي أمه ، ويضرب لها الأمثال بالصابرات قبلها والمحتسبات آلامهن وآلام أبنائهن عند الله ، وتبدأ القصيدة بهذه اللوحة العظيمة للضعف الإنساني من فارس طالما هز ساحات المعارك وزلزل قلوب الأعداء .

مصابي جليل والعزاء جميل

وظئني بأن الله سـوف يُـدبـلُ

جِرَاحُ وَأَسْرُ وَاشْتِيقُ وَغُرْبَةٌ
أَحْمَلُ إِنِّي بَعْدَهَا لَحَمُولُ
وَإِنِّي فِي هَذَا الصُّبْحِ لَصَالِحُ
وَلَكِنْ خَطْبِي فِي الظُّلَامِ جَلِيلُ
وَمَا نَالَ مِنِّي الْأَسْرُ مَا تَرِيَانِهِ
وَلَكِنِّي دَامِي الْجِرَاحِ عَليْلُ
جِرَاحُ تَحَامَاهَا الْأَسَاءَةُ مَخُوفَةٌ
وَسُقْمَانِ بَادٍ مِنْهُمَا وَنَخِيلُ
وَأَسْرُ أَقْاسِيهِ وَلَيْلُ نُجُومِهِ
أَرَى كُلَّ شَيْءٍ غَيْرُهُنَّ يَزُولُ

إن الآلام الأربعة التي يعاني منها البطل الباكي هي الجراح والأسر والاشتياق والغربة ، وهي تتشكل في القصيدة على نحو قريب من العلب السحرية ، كلما فتحت علبة فظننت أنها نهاية المطاف ، اكتشفت بداخلها أخرى أدق منها حجماً ، وأكثر أسراراً ، وأشد استعصاء على الإحاطة ، أو هي أشبه بالدوائر السحرية التي تشدك كل واحدة منها إلى محورها ، فتدور معها ، وتظن أن حواف قطرها هي نهاية المطاف ، ولكنها لا تلبث أن تلج بك إلى دائرة أوسع منها لكي تدرك في النهاية أن الدوران في ذاته هو المقصود وليس قياس الأبعاد ، إن الأسر فيما يبدو هو الدائرة النواة في هذه الحلقات المتداخلة ، ومن الطبيعي أن يكون كذلك لأن باقيها تولد عنه ، وهو لا يتشكل فقط في صورة الجدران المغلقة التي لا تكاد يشار إليها ، ولكنه يتشكل في عناصر الزمن المحيطة من خلال قياس بعضها ببعض الآخر ، فالصباح حرية ينطلق معها البصر والخيال من أسرها بالقياس على أسر الظلمة التي يحل فيها الخطب :

وَإِنِّي فِي هَذَا الصُّبْحِ لَصَالِحُ
وَلَكِنْ خَطْبِي فِي الظُّلَامِ جَلِيلُ

وإذا كان الليل المظلم خطبه جليل ، فإن نقاط الضوء في نجومه لا تخفف من أسره
بقدر ما تذكر بأسر آخر هو أسر خطوات الزمن التي تبدو وكأنها عاجزة عن الحركة ،
ويبدو القصير منها وقد تطاول حتى كأن لا نهاية له ، فتجف ينابيع الأمل في بلوغ نهاية
ليل الأسر ذاته باعتباره ليلة شديدة الطول في حياة الشاعر :

وَأَسْرُ أَقْاسِيهِ وَلَيْلُ نُجُومِهِ
أَرَى كُلَّ شَيْءٍ غَيْرِي — رَهْنُ يَزُولُ
تَطُولُ بِي السَّاعَاتُ وَهِيَ قَصِيرَةٌ
وَفِي كُلِّ نَهْرٍ لَا يَسْتُرُكَ طُولُ

ولكننا ما إن نبلغ نهاية أقطار هذه الدائرة ، ونظن أنها غاية الآلام حتى يفتح لنا
الشاعر دائرة أوسع من الأسر ، هي دائرة الجراح التي تولدت عنه :

وَمَا نَالَ مِنِّي الْأَسْرُ مَا تَرَيَانِهِ
وَلَكِنِّي دَامِي الْجِرَاحِ عَلِيلُ

وكان الجراح التي هي أوسع من الأسر وأنكى ، ما نلبث حين نقرب منها أن
نكتشف هولاً ، لدرجة أن الأساة أنفسهم يتحامونها ، ثم إذا بها تقودنا إلى دائرة داخلية
أكثر ألماً ، فهي لا تقف عند الجراح البادية التي قد يهون أمرها ، ولكنها تتجاوزها إلى
السقم الداخلي الذي لا نهاية له :

جِرَاحُ تَحَامَاها الْأَسَاةُ مَخُوفَةٌ
وَسُقْمَانِ بَادٍ مِنْهُمَا وَتَخِيلُ

وهذا السقم الداخلي سوف يتجلى في الألمين الباقيين ؛ الاشتياق والغربة :

نَنَاسَانِي الْأَمْنَحَابُ إِلَّا غَمَضِيَّةً
سَتَلْحَقُ بِالْأُخْرَى غَسَدًا وَتَحُولُ
وَمَنْ ذَا الَّذِي يَبْقَى عَلَى الْعَهْدِ إِنَّهُمْ
وَإِنْ كُنْتُ دَغْوَاهُمْ لَقَلِيلُ

وتظل الدوائر في اتساعها وتداخلها وهو اتساع يزيد من إحكام القبضة على النفس الجريحة والجسد المتألم لأنه يحاول أن يُحوّل البواعث الطارئة إلى قانون عام فإذا كان بعض الأصحاب قد تناساه فإن بقيتهم سينسونه غداً، وإذا كانوا قد خرجوا على العهد فمن ذا الذي يبقى عليه ؟ بل إن قانون الصحبة أصبح الميل مع الأيام حيث تميل ، وأصبح الذي لا يؤذك من أصدقائك يعد محسناً إليك والصديق الذي لا يضرك يعد خليلاً :

أَقْلَبُ طَرَقِي لَا أَرَى غَيْرَ صَاحِبِ
يَمِيلُ مَعَ النُّغْمَاءِ حَيْثُ تَمِيلُ
وَصَبْرُنَا نَرَى أَنَّ الْمُتَّارِكَ مُخْسِنُ
وَأَنَّ صَدِيقًا لَا يُضِرُّ خَلِيلُ

بل إن الغدر هو قانون الزمان نفسه من قبل ومن بعد، وإن الدنيا دعت إلى الغدر فاستجاب لها العالم والجاهل فأصبح الغدر شيمة الناس ، وصار الزمان مذموماً ، واستحق كل الأخلاء اللوم ، وأصبح البحث عن خل موافق يشارك في الشجوة أمراً محالاً :

فَيَا حَسْرَتِي مَنْ لِي بِخِلٍ مُوَافِقٍ
أَقُولُ بِشَجْوِي مَرَّةً وَيَقُولُ !؟

إن الشاعر عندما تتوالد لديه هذه الدوائر المتداخلة ، فإنه يسلب منها أشعة الضياء الواحدة بعد الأخرى ، أو فلنقل يسلط عليها أشعة الظلام زفرات من جراحه الجسدية والنفسية ، وهو إذ يفعل هذا فإنه يُظلم كل جنبات المسرح لكي يترك بقعة واحدة يغمرها الضوء ، لأنها منبع النور الحقيقي الذي لا يتغير ولا يتحول ولا يتأثر بدورة الزمان ولا بموقع المكان ، إنها صورة الأم التي بقيت من بين كل الأخلاء والرفاق والصحاب ، تحس به ، ولا تحتاج حتى أن يقول لها الشجوة أو تقول له الأسى ، بل إن إحساسها بالألم أقوى منه هو ، فأصبح وهو المتألم يواسيها ، وهو الجريح يداويها :

وَأَنَّ وَرَاءَ السُّنْثَرِ أُمًّا بُكَاءُهَا
عَلَيَّ وَإِنْ طَالَ الزَّمَانُ طَوِيلُ

فَيَا أُمَّتَا لَا تُغْدِمِي الصُّبْرَ إِنَّهُ
إِلَى الْخَيْرِ وَالْفُجَحِ الْقَرِيبِ رَسُولُ
وَيَا أُمَّتَا لَا تُخْطِطِي الْأَجَرَ إِنَّهُ
عَلَى قَدَرِ الصُّبْرِ الْجَمِيلِ جَزِيلُ
وَيَا أُمَّتَا صَبْرًا فَكُلَّ مُلْمَأَةٍ
تَجَلَّى عَلَى عِيَالَتَيْهَا وَتَزُولُ

إن صورة الأم لن تتجلى هنا بقدر ما يضاف إليها من لمسات الإيجاب، فموقعها الذي اختاره الشاعر لها في هيكل قصيدته جعلها تواجه كل الشخوص والأجرام السابقة، فتعكس سلبيات هذه الشخوص عليها إيجاباً، ويصير نقصها بالنسبة إليها كمالاً، وغدرها وفاء، ومن ثم لم يكن الشاعر في حاجة إلى أن يشير إلى ذلك كله، وإنما فقط إلى الرمز الطبيعي الذي لا يكذب، إلى بحر الدموع في عين الأم الحزينة الوالهة، يمدده من بعده سبعة أبحر، فيشكل بكاء يطول بطول الزمان، ولهذا فإن الشاعر انتقل إلى المواسي لكي يواسيه، وأصبح في كل بيت يهدد فيه دموع الأم، يزيد من حنوها حنواً، ومن إشفاقها إشفاقاً، ويجعل من صورتها نوراً على نور كما يليق بصورة الأم العظيمة لشاعر عظيم .

ومن الأسر تتوالى بطاقات الشاعر إلى أمه أحياناً استجابة لحادث أو تعليقاً على موقف، وأحياناً دون مناسبة معينة، وإنما استمرار للحوار الدائم بين طيفيهما اللذين لا يفترقان، وقد تأتي هذه البطاقات غاضبة مزمجرة متوعدة، وقد تأتي وادعة هادئة مطمئنة أو مواسية مسلية، وقد تمتد فتأخذ شكل القصيدة المتكاملة، أو تقصر فتأخذ شكل المقطوعة، لا يكاد هيكل الصورة فيها يتفرع ويتشقق، وقد يكون الحديث فيها موجهاً طوال الوقت إليها بضمير المخاطبة، أو يكون الحديث موجهاً عنها بضمير الغائبة مع التفاته إليها بين الحين والحين .

كما حدث مع هذه المقطوعة التي يتحدث عنها فيها من أسره، فيدعوها بالعجوز، وهي تسمية لا تكاد تكون ضرورية لعمرها، بقدر ما هي ضرورية لهما وحزنهما اللذين

غرفة الأسر وقد تعود لها الشاعر الأسير نسبياً بمرور الزمن، أو كان يمر بواحدة من لحظاتها العادية، تعود اجتراح الصبر وانتظار الفرج وهو يدعو أمه إلى أن تفعل مثله حتى يقضي الله أمراً كان مفعولاً، أما الموقع الثاني فقد كان «منبج» موقع الرأس، وقرية الطفولة والمكان الذي رحل عنه مركز الإدارة إلى حلب، وقبعت فيه «العجوز» على مصلاها وبين يديها مسبحتها، وفي قلبها صورة فتاها وولدها الأسير، وفي عيونها بلل من دمع هادئ، وانعكس هذا في مقطوعة قصيرة من مجزوء الكامل، وقافية الياء المشددة والهاء الساكنة .

لكن كل شيء يتغير في بواغث القصيدة التالية، فيتغير معه من ثم نمط البحر، وإيقاع القافية، وحركة الصورة المواكبة لجيشان المشاعر، ودرجة حرارة الكلمات التي تصل أحياناً إلى الغليان، ولندع ابن خالويه يقدم إلينا القصيدة وملابساتها وهو يقول: (٢٠) وقال: «لما طال الأمر على والدته، خرجت من منبج إلى «حلب» وراست «سيف الدولة» ووافق ذلك أن البطارقة قيّدوا في حلب، فقيّد أبو فراس بـ «خرشنة»، ورأت الأمر فاعتلت من الحسرة، فبلغ ذلك أبا فراس، فكتب إلى سيف الدولة بهذا» .

لقد تحرك كل شيء، فالمكانان تغيرا، والأم غادرت حالة السكون بمنبج إلى الحركة القلقة في حلب، والتردد إلى بلاط سيف الدولة، والابن الأسير غادر مجلس الأسير المضطجع في سجنه العادي، إلى تملل الأسير الذي يرسف في قيده الحديدي، والأم قد زابتها حالة الدعاء والصبر إلى ازدياد الحسرة، وتمكن العلة، والأسد المقيد الجريح يصرخ من وراء أسوار «خرشنة»، ويريد أن تدوي صرخته في أرجاء قصور حلب وهي صرخة لا تستطيع أن تحملها الصورة الهامسة التي لبست مجزوء الكامل وقافية الياء المشددة والهاء الساكنة، إن الشاعر في حاجة إلى قافية أخرى مدوية وقد جاءت هنا مركبة من حرف رويّ هو اللام، يتكئ على الهاء المتلوة بألف الإطلاق، بعد أن يجول البيت جولة واسعة في بحر «المنسرح» بموسيقاه المتعرجة، فكأنه يجمع نفثه كاملة يمتلئ بهوائها الصدر، وترددها الجنبات قبل أن ترسلها الخنجره عالية:

يَا حَسَنَةً مَا أَكَادُ أَخْمِلُهَا

أَخْبِرُهَا مُزْعِجٌ وَأَوَّلُهَا

عَلِيلَةٌ بِالشَّامِ مُفْرَدَةٌ
بَاتَ بِأَيْدِي الْعِدا مُعَلِّهَا
تُفْسِكُ أَخْشَاعَهَا عَلَى حُرْقٍ
تُطْفِئُهَا وَالْهُمُومُ تُشْنَعِهَا
إِذَا اطْمَـأَنَّتْ وَأَيْنَ؟ أَوْ هَدَاتْ
عَنْتَ لَهَا ذِكْرَةَ ثَقَلِهَا

وهذه صرخة الافتتاح التي تحمل صوراً أربع ، يؤدي كل منها إلى زلزلة كيان الأسير ، ويشكل كل منها حلقة محكمة يحوطها الإحباط لأنها تطرح في كل مرة باب الأمل المحتمل ، ثم لا تلبث أن توصله بعنف ، فالحسرة التي بلغت حداً لا يكاد الجلد القوي يستطيع أن يحملها معه ، لا يكمن الإزعاج في أولها فحسب ، ولو كان كذلك لأمكن تحمله مادامت هناك شمعة ولو خافتة ، تضيء في نهاية النفق ، ولكن الذي يجعل من أمر الحسرة أشد قسوة ، أنها آخرها مزعج ، وأولها ، فهي محكمة الإغلاق من الطرفين اللذين يبعث كل منهما على الإزعاج ، أما العلة فهي داء ، وصاحبها مُبتلى ، لكن العليل دائماً يبحث عن دوائه ، وعمن يعينه عليه ، ويساعده الأمل على تحمل الألم مادام الدواء الذي يعين على الشفاء في متناول اليد ، أو في يد صديقه ، ولكن إذا كان «في يد العدا معللها» ، وكانت صاحبة الآلام «عليلة بالشام مفردة» ، فإن دائرة الإحباط سوف تطبق على الصدر لأنها أيضاً محكمة الطرفين .

والآلام نار حارقة ، يتفاوت نصيب الأعضاء من تحمل آلامها ، لكنها إذا نشبت في الأحشاء فهي لا تطاق ، ومع ذلك فكل نار يمكن تحملها مادام هناك سبيل إلى إطفائها ، لكن الدائرة تنغلق ، فكلما أطفئت النار أشعلتها الهموم من جديد ، أما دائرة القلق التي تحيط بهذا كله فإنها كالنار تتوق إلى زخة من السكينة تطمئن بها أو تهدأ ، وأنى لها ذلك؟ ومنابع القلق تكمن في الذكريات فلا تلبث أن تنغلق الدائرة قبل أن يندّ عنها ما يسكن قليلاً توترها .

إن هذه الافتتاحية التي تثير التوتر في كل شيء ، تدفع إلى الحركة في كل اتجاه ،
ولا بد للتصور الشعري من أن يقيم جسور ربط فوق الهوى الفاصلة بين الأسير وأمه ،
ولا بد لصراحتها أن تصل إليه ، ولجوابه أن يصل إليها ، ومادام الطريق الفاصل الواصل
هو درب الروم الذي أبكى امرأ القيس وصاحبه قديماً عندما رأياه :

بَكَى صَاحِبِي لَمَّا رَأَى الدَّرْبَ دَوْنَهُ
وَإِيقَنَ أَنَا لِأَحْقَانٍ بِقِيَصَرَا
فَقُلْتُ لَهُ لَا تَبْكِ عَيْنَكَ إِنَّمَا
نُحَاوِلُ مُلْكاً أَوْ نَمُوتُ فَنُعْزِرَا

فإن بكاء جديداً يتجدد على طرفيه ، وأسئلة حائرة توجهها الأم إلى ركبان مجهولين
لا يحملون رسالة من ابنها الأسير ، وربما لا يعرفونه ، لكنها تعطيهم ملامحه ، وهو
بدوره يعطي الإجابة لراكبين معلومين ، لكنه في نفس اللحظة ما يلبث أن يتخطاهما ،
ويندمج في الحديث مع أمه الوالدة الحائرة المريضة :

تَسْأَلُ عَنَّا الرُّكْبَانُ جَاهِدَةً
بِأَنفُوعٍ مَا تَكَادُ تُفْهَمُهَا
يَا مَنْ رَأَى لِي بِحِصْنٍ خَرَشَنَةً
أُسْدٌ شَرِيٌّ فِي الْقَيُْودِ أَرْجُلُهَا
يَا مَنْ رَأَى لِي الدُّرُوبَ شَامِخَةً
دُونَ لِقَاءِ الْخَبِيرِ أَطْوَلُهَا
يَا مَنْ رَأَى لِي الْقَيُْودَ مُوَثَّقَةً
عَلَى خَبِيرِ الْفُؤَادِ أَثْقَلُهَا
يَا أَيُّهَا الرَّاكِبَانِ هَلْ لَكُمْ مَا
فِي حِمْلِ نَجْوَى يَخِفُ مَحْمَلُهَا

قُولَا لَهَا إِنَّ وَعْثَ مَقَالِكُمَا
وإنْ نَحْرِي لَهَا لِيُذْهِبَهَا
يَا أُمُّنَا هَذِهِ مَنَازِلُنَا
نُثَرِّكُهَا تَارَةً وَنُنْزِلُهَا
يَا أُمُّنَا هَذِهِ مَوَارِدُنَا
نَعْلُفُهَا تَارَةً وَنَنْهَلُهَا
أَسْلَمْنَا قَوْمُنَا إِلَى ثُوبٍ
أَيَسَّرَهَا فِي الْقُلُوبِ أَقْبَلُهَا

لقد كان كل شيء يجيش بالحركة والاضطراب في هذه اللقطة الأخيرة، وهو جيشان يضطرب معه جسد الابن الأسير، ويزداد اضطراب جسد الأم المنهكة المريضة، وهو اضطراب أشبه ما يكون بالعرشة القوية التي تسبق السكون الأخير الدائم، سكون الموت، وهو سكون لن يتأخر كثيراً، فسوف تغلب الحسرة على أمه وهو في الأسر - كما يقول ابن خالويه^(٣١) - فتموت، فيكتب لها هذه المراثية المتميزة في تاريخ الشعر العربي كله، والتي يرسم من خلالها المشهد الحزين الجليل لهذه الأم الحزينة المكلومة التي جسدت حب الأمومة ومأساتها معاً:

أَيَا أُمَّ الْأَسِيرِ سَقَاكِ غَيْثُ
بِكُرْهِ مِنْكَ مَا لَقِيَ الْأَسِيرُ !
أَيَا أُمَّ الْأَسِيرِ سَقَاكِ غَيْثُ
تَحْيُيُرْ لَا يُقِيمُ وَلَا يَسِيرُ !
أَيَا أُمَّ الْأَسِيرِ سَقَاكِ غَيْثُ
إِلَى مَنْ بِالْفِدَا يَأْتِي الْبَشِيرُ ؟
أَيَا أُمَّ الْأَسِيرِ مَنْ تُرَبِّي
وَقَدْ مِتَّ الذُّوَائِبُ وَالشُّعُورُ ؟

إن المراثية تبدأ بهذا النداء ذي الدلالة الموحية يا «أم الأسير»، وهو نداء يختلف عن النداء الذي تعود أن يدعوها به في المقاطع والقصائد السابقة «يا أمتا»:

يَا أُمُّــتَا لَا تَيْــأَسِي
لِلْهِ الطَّافُ خُفِيَّة

يَا أُمُّــتَا .. هَذِهِ مَنَازِلُنَا
نُتْرِكُهَا ثَارَةً وَنُفْزِلُهَا

لكن المضاف إليه هنا سوف يكون «الأسير»، سبب الحزن والقهر والموت، والذي عجز عن أن يدفع مكروهاً لأنه «أسد شري في القيود أرجلها» لقد ماتت أم الأسير المكبل وهو غائب لم يستطع أن يخفف عنها ألماً، ولا أن يعالج جسداً، ولا أن يطمئن قلباً، ولم يستطع حتى أن يسبل لها جفنأ في لحظة الوداع الأخير^(٣٢)، ولا أن يوارىها مضجعها الأخير أو يتلقى فيها العزاء، إن الأنين الذي يتردد في فاتحة القصيدة يبدو وكأنه رد فعل طبيعي لحالة الوجوم والذهول التي اعترت النفس والجسد، والشاعر يلجأ هنا إلى تقنية التكرار المحكم، وهو تكرار يتردد على مستويات مختلفة، وهو في مقطع مفتتح القصيدة، يأخذ شكل التكرار الرباعي الذي تتردد خلاله عبارة «يا أم الأسير» بكل دلالتها في شكل نشيج متقطع في الأبيات الأربعة، وكأنها تعلن عن بؤرة المرارة للأسد المقيد العاجز عن الاقتراب من أحب الناس إليه، وعن قمة الفقد لضياح قمة الحب وليس هناك إلا طلب الغيث الذي يسقي التربة الطاهرة، ويلاحظ أن طلب الغيث يتكرر ثلاث مرات فقط، على حين يتكرر «يا أم الأسير» أربع مرات، وأن الشاعر يترك الدرجة الرابعة من سلالم التكرار خالية لكي يواصل عليها البناء المتدرج للقصيدة صعوده، ولعله يلاحظ من ناحية ثانية أن هذا المقطع الرباعي يتكون من نغمتين متقابلتين، إحداهما نغمة دائرية ثابتة، وهي النغمة التي تتكرر في السطر الأول من الأبيات الأربعة، وكأنها بذلك تشكل جزءاً من افتتاح سيمفونية موسيقية، تتكرر جملة موسيقية معينة فيها على مسافات ثابتة، تتوقعها الأذن وتنتظرها، وتحمل بذرة

الشحنة الرئيسية التي يريد الفنان أن يثبها في العمل كله ، وفي المقابل تحمل الأشرطة الأربعة الأخيرة في نفس المقطع ما يمثل النغمة المتغيرة النامية التي تشكل ضفيرة مع النغمة الرئيسية الثابتة في الأسطر الأولى ، وكأننا أمام لحن جنائزي ثابت ، وخطوات تتحرك على إيقاعه ، وكأن الحزن في ذاته ثابت بينما أحداث الحياة تتحرك ، لكن الأحداث المتحركة مرة أخرى تلتقي مع الحزن الثابت للابن الحزين في بؤرة معنوية واحدة هي «الحيرة» وعدم التسليم ، بدءاً من الأم التي ظلت حائرة كارهة مرغمة أمام كل ما جرى لابنها «بكره منك ما لقي الأسير» ، ومروراً بالظواهر الكونية الكبرى وفي مقدمتها الغيث الذي «تخير لا يقيم ولا يسير» ، ووصولاً إلى البشير المأمول والذي كان يعرف من قبل طريقه ، وهو يحمل نبأ فداء الأسير ليطرق به سمع الأم الوالدة ، الحبيب الأول ، ولكنه الآن تخير فلا يعرف «إلى من بالفدا يأتي البشير» ، ثم انتهاء بالأسير نفسه الفتى العاشق المعشوق الذي كان يحلم بلقاء أمه ، وبأن يخلع الرضا على نفسها عندما تراه صحيح البدن ، مشرق الوجه ، مرسل الشعور والذوائب ، وهو يتأهب لهذا اليوم وكأنه يتأهب للقاء أمه ومحبوته في وقت واحد ، لكنه الآن يحار «لمن تربي الذوائب والشعور» وقد مت أيتها الأم الحبيبة .

إن الشاعر يكاد يتحرك في بناء القصيدة وفق نظام رباعي اختياري ، فهو لا يغير القافية كل أربعة أبيات ، كما هو الشأن في نظام «الرباعية» ، ولكنه يرسل «موجة» متناسقة في البنية والمعنى تكاد تطرد في القصيدة التي بين أيدينا في ثلاث رباعيات وثلاثيتين وبيت للخاتمة ، وإذا كانت الرباعية الأولى قد ميزها النداء «بأم الأسير» وكانت الأم محورها ، فإن الرباعية الثانية سوف يكون الابن محورها وإن كان في مرآة الأم الراحلة :

إذا ابْتُك سَـارَ فِي بَرٍّ وَبَحْرٍ

فَمَنْ يَدْعُو لَهُ أَوْ يَسْتَجِيرُ؟

حرام أن يـبـيـت قـرير عـين

ولو أن يـلـم به السـؤـر

وَقَدْ نَقَتِ الْمَنَآيَا وَالرُّزَايَا
وَلَا وَلَدٌ لَدَيْكَ وَلَا عَشِيرَةٌ
وَغَابَ حَبِيبُ قَلْبِكَ عَنْ مَكَانٍ
مَلَأَتْهُ السُّمَمَاءُ بِهِ خُضُورُ

وقد يلفت النظر أنه وهو المتكلم، يضع نفسه في ضمير الغائب على امتداد
الرباعية كلها «ابنك . . له . . بيت . . به» لكي يصرح في النهاية بفعل الغياب، وغاب
حبيب قلبك عن مكان، وكأن غياب الأم الحبيبة قد خلع ظلاله وهيبته على كل شيء،
حتى على الحي المتكلم الراثي، فأصبح بدوره غائباً .

أما الرباعية الثالثة فإنها تعود مرة أخرى إلى وحدة النسق البنيوي من خلال
التكرار، فالأبيات الأربعة تفتح بكلمة واحدة :

لِيَبْكِكَ كُلُّ يَوْمٍ صُمْتُ فِيهِ
مُصَابِرَةٌ وَقَدْ حَمَى الْهَجِيرُ
لِيَبْكِكَ كُلُّ لَيْلٍ قُمْتُ فِيهِ
إِلَى أَنْ يَبْتَئِدِيَ الْقَجْرُ الْمُنِيرُ
لِيَبْكِكَ كُلُّ مُضْطَهَدٍ مَخُوفٍ
أَجَرْتِيهِ وَقَدْ قَلَّ الْمُجِيرُ
لِيَبْكِكَ كُلُّ مِسْكِينٍ فَقِيرٍ
أَغْنَيْتِيهِ وَمَا فِي الْعَظْمِ رِيرُ

والشاعر هنا يهتف بالكائنات كلها لكي تشاركه في البكاء على أمه، فالأيام التي
صامتاً، وتحملت الصبر فيها وقد اشتدت حرارة الهجير فلم تستجب لقسوة الظمأ
فتبل ريقها، هذه الأيام تبكي الصائمة الصابرة في صمت، والليالي التي قامت عابدة
متبثلة، وأجهدت جسدها النحيل فلم تستجب لإغراء الفراش بالراحة حتى طلع
الفجر، هذه الليالي تبكي القائمة المتبثلة في صمت، والمضطهدون الذين أجازتهم هذه

الأم القوية حين عز المجيرون ، والمساكين الذين أغاثتهم ، وربما لم يكن لديها ما تدخره لنفسها سوى ما قدمته لهم ، هؤلاء جميعاً سيكون أمومتها الشجاعة البارة ، وإذا كانت النعمة المكررة قد وسّعت من دائرة الأمومة ودائرة البنوة ودائرة البكاء ، فإن الابن الحزين يعود لكي يحكم الدائرة من جديد حول نفسه وحبّه وحزنه ، وهو يعود أيضاً من خلال اللجوء إلى وسيلة التكرار ، ولكنه يستبدل بنظام «الرابعة» الذي اتبعه في المقاطع الثلاثة الماضية ، نظام «الثلاثية» الذي سيلتزم به في المقطعين الباقين ، مع ملاحظة أن نظام «الرابعة» أو «الثلاثية» هنا ليس نظاماً عروضياً بقدر ما هو نظام بنيوي ، والثلاثية التالية تعتمد على تكرار النداء والمنادى في صدر الأبيات الثلاثة :

أَيَا أُمّاهُ كَمْ هُمْ طَوِيلُ
مَضْنَى بِكَ لَمْ يَكُنْ مِنْهُ نَصِيرُ
أَيَا أُمّاهُ كَمْ سِرٌّ مَحْضُونُ
بِقَلْبِكَ مَوَاتَ لَيْسَ لَهُ ظُهُورُ
أَيَا أُمّاهُ كَمْ بُشْرَى بِقُرْبِي
أَنْتَكَ وَتَوْنَهَا الْأَجَلُ الْقَصِيرُ

ولنلاحظ أن صيغة النداء هنا «يا أماه» وأن الصوت يرتفع هنا بالقياس على الصوت القصير الخافت الذي حمله التكرار الأول «يا أم الأسير» ، وكأن غليان الحزن قد بلغ مداه فارتفع معه الصوت من الأثنين إلى البكاء ، أما مجال الحركة في هذا المقطع مقارنةً بمجالها في المقطع الأول «يا أم الأسير» فهو مجال الرحلة الداخلية هنا ، والرحلة الخارجية هناك ، لقد كانت الصور هناك تستمد من الغيث المخلق في السماء ، والأسير المقيّد في السجن ، والهاتف البشير الذي يحمل خبر الفداء ، لكن الصور هنا تستمد من الهم الذي تطوى عليه الصدور ، والسر الذي تغلق عليه القلوب ، والبشرى التي تتفاعل داخل نفس الأم ، فتنفخ في جذوة الأمل الداوية حتى تصير ناراً ودفئاً .

أما الثلاثية الأخيرة ، فإنها تعتمد في وحدتها البنيوية على تكرير أداة الاستفهام :

إِلَى مَنْ أَشْتَكِي ؟ وَلِمَنْ أَنْجِي

إِذَا ضَاقَتْ بِمَا فِيهَا الصُّدُورُ ؟

بِأَيِّ دُعَاءٍ دَاعِيَةٍ أَوْقَى

بِأَيِّ ضِيَاءٍ وَجْهٍ أَسْتَنِيرُ ؟

بِمَنْ يُسَنِّدُكَ الْقَدَرُ الْمُوقَى

بِمَنْ يُسَنِّفُكَ الْأَمْرُ الْعَسِيرُ ؟

إن أدوات الاستفهام توالى في المقطع الأخير ، شأنها شأن سابقه دون أن تعنى بالبحث عن الجواب ولكنها تركز على عمق الصدمة واتساع دائرة الحيرة ، التي كان المقطع الأول قد عكسها على الشاعر الحزين ، وعلى السحاب الحائر ، وعلى البشير الذي لا يعرف لمن يُلقى بالخبر السار . لكن الحيرة هذه المرة ترتد إلى الابن وحده ، فهو الذي لا يعلم إلى من يشكو ، ومن يناجي إذا ضاقت الصدر بما فيها ومن يطلب الدعاء الذي يحميه في حله وترحاله ، وبأي قوة يستعين على الدهر ، وبأي وجه صبح يحمل التفاؤل في مسعاه ، لكنها تساؤلات تحمل أيضاً العظمة اللامتناهية لصورة الأم في عين ابنها الحزين ، وهي عظمة تجعل رحيلها يهز الثقة من الأعماق في كل مظاهر الحياة حوله ، ويجعل صورتها تكتمل كأحب المخلوقات لديه .

٤ - صورة الفارس الحارب:

كثيرة هي المزايا التي تنسب إلى شخصية متفردة كشخصية أبي فراس ، ومن بينها البطولة والفروسية . فبالرغم من عمره القصير الذي لم يجاوز به السابعة والثلاثين ، وهي سن لم تدع له إلا نحو خمسة عشر عاماً أو أكثر قليلاً بعد سن العشرين التي يبدأ الأبطال بعدها عادة كتابة تاريخهم ، ويرغم أن نحو ثلث هذه الفترة أيضاً قضاه أبو فراس حبساً وراء جدران الأسر في بلاد الروم ، استطاع أبو فراس أن يخط صفحة شديدة التألق في تاريخ البطولة العربية في عصر تراجعت فيه البطولات بانحسار المجد

العربي ، وانتشار مجد العناصر الأخرى حتى في قلب الدولة العربية ، واختلال موازين
الصدارة والتقهر ، حتى أصبح «النسوان والخدم» كما يقول أبو فراس (٣٣) هم ملاك
الأمر وحماة الشأن :

يا للرجال ! أما لله منصف
من الطغاة ؟ أما للدين مننقم ؟
بنو علي رعايا في ديارهم
والأمر تملكه النسوان والخدم
محلون فأنصفى شربهم وشل
عند الورود وأوقى ودهم لهم
فالأرض إلا على ملأها سعة
والمال إلا على أربابيه ديم

وهي آيات تعكس بعض مظاهر الاضطراب الذي كان يشهده العالم الإسلامي
منذ منتصف القرن الثالث الهجري حيث بدأت هذه الفترة تشهد أقول بقايا التماسك
الذي كانت قد شهدته الإمبراطورية الإسلامية ، وتشهد تغيراً ملموساً لموازين القوى
الرئيسية التي تتحكم في إدارة الإمبراطورية ، فالعصر العربي أخذ في التراجع في وجه
زحف سيطرة الأتراك على السلطة ، والعنصر العلوي يزداد اضطهاداً أمام تعسف
العباسيين ، حلفائهم السابقين ، في انتزاع السلطة من الأمويين ، وأجنحة الدولة البعيدة
تراقب ما يعاينه قلب الخلافة من ضعف يعجز معه عن أن يضح دم الحيوية الضروري
للأطراف ، فتسارع إلى الانسلاخ طرفاً بعد طرف ، ومع الاستقلال تولد حواضر
جديدة : القرامطة في البحرين ، والسامانيون في خراسان ، والأمويون في الأندلس ،
والعلويون بأفريقيا ، خلال ذلك كله يتولد عن الأجزاء المنعزلة شظايا جاءت نتيجة الانفجار
الكبير ، والانفجارات الصغرى ، وأحدثت بدورها شرارات تمهد لانفجارات لاحقة .

وفي وسط هذا المناخ المضطرب وتداعي الأسر العربية الحاكمة ، يترصد بنو
الدولة العربية التي تتشكل في أطراف الشام والعراق من بني حمدان ، يترصد بها

عدوان، الأعراب المتمردون في الداخل من بني كلاب وغير وأشياعهما يروعون
الأمين، ويقطعون طرق الحجيج والقوافل، ويتربصون للمسافرين، ولا يعنيه إلا
كسب عاجل، وولاء يباع لمن يدفع ثمناً أعلى، وهناك على الطرف الآخر الروم
التربصون، يشارفون حدود الدولة، وينتقصون من أطرافها كلما أتيحت لهم الفرصة،
ويستجمعون قواهم لكي يثأروا لهزائم قرون خلت، وهم يحسون أن دورة الزمن تتجه
نحوهم، وتتراخى قبضة خصومهم عليها، فتتعث أحلامهم، ويعدون لما سيعرف فيما
بعد بالحملات الصليبية المبكرة .

في وسط هذا المناخ ولد أبوفراس، وشبَّ في الظروف التي فصلها دارسوه كثيراً،
وأشرنا إلى بعضها في رسم صورة الأب الغائب والأم الثكلى، وإذا كانت أمه قد بذلت
قصارى جهدها في رعايته وهو طفل يتيم، فغذت ملكاته النفسية، وأيقظت تطلعاته
إلى البطولة والفروسية امتداداً لتاريخ حافل لأجداده وأعمامه، سجله في القصيدة
الرائية المطولة التي أشرنا إليها من قبل، فإنه بدءاً من سن الثالثة عشرة سنة ٣٣٣ هـ،
وضع تحت الرعاية المباشرة لابن عمه، فارس العصر الكبير، سيف الدولة الحمداني،
وقربه من سيف الدولة الذي كان معجباً به إعجاباً دفعه إلى تفضيله على سائر بني
عمومته من قومه، هذا التفضيل الذي استحال إلى اصطناعه، واصطحابه في غزواته،
وما زال به يقدمه حتى استخلفه على عماله^(٣٤) .

ولاشك أن الأمير رأى في أبي فراس بذرة فارس، وأعجب بما فيه من صفات
الإمارة والقيادة والفروسية والنجابة والشاعرية^(٣٥)، ولهذا أحله محله المميز في صدر
بلاط سيف الدولة، حيث كانت توجد مدرسة كبرى للفروسية والشعر والثقافة
والتنافس في سبيل بلوغ المدى في هذه المجالات كلها .

كان بلاط سيف الدولة قد عرف بالكرم والترحيب بالشعراء والعلماء والمبدعين في
كل مجالات الآداب والفنون والعلوم، فتداعى إليه صفوة هؤلاء من مختلف البقاع:

يسقط الطيرُ حيث ينقثر الحبُّ

وثُقشَى منازل الكرماءِ

ويكفي في تصوير سمعة الكرم في بلاط سيف الدولة أن يتحدث عنه الناثرون فضلاً عن الشعراء ولمثل هذا الحديث، حين يتم في ذلك العصر، دلالة خاصة، فلقد كان الشعراء هم الذين يستأثرون غالباً بمجال مديح الكرم حتى ذلك الحين، وكان الناثرون يكتفون بإهداء كتبهم الثرية إلى من رعاهم وأكرمهم، دون أن يكون كرم الراعي موضوعاً للعمل الثري نفسه، كذلك كان شأن الجاحظ في إهداء رسائله، وأبي حيان التوحيدي في الاعتراف بفضل رعايته، وكانت الرسائل الثرية عندما تدور حول المناقب الشخصية تتجه غالباً إلى السليبي منها، كما كان الشأن في رسائل «التربيع والتدوير» للجاحظ، و«مثالب الوزيرين» لأبي حيان، لكننا نجد في مقامات بديع الزمان الهمذاني المتوفى ٣٩٨هـ، مقامة متفردة تحمل عنوان «المقامة الحمدانية»^(٣٦) تتحدث عن شيوع الكرم في بلاط سيف الدولة الحمداني، ويدور محورها حول فرس جميل يصدق عليه قول امرئ القيس:

ورحنا وراح الطرف ينفض رأسه

متى ما ترق العين فيه تسهل

وأن سيف الدولة قال لجلسائه: «أيكم أحسن صفته، جعلته صلته» فتبارى الحاضرون في وصفه، حتى ظفربه أبو الفتح السكندري، فمنحه إياه فقال له: «لازلت تأخذ الأنفاس وتمنح الأفراس»، والدلالة الأكيدة لعمل ثري مثل هذا يكتبه أديب يموت بعد خمسة وأربعين عاماً من وفاة سيف الدولة، أن عبق كرم البلاط الحمداني، وخصوصيته، وإكرامه للعلم، كان يملأ أرجاء الدولة الإسلامية.

وليس أقل منه دلالة، ماهو معروف من رحيل أبي الفرج الأصفهاني، يحمل أشهر كتاب ألف في العصر وهو كتاب «الأغاني»، ليهديه إلى سيف الدولة، فيجيزه عليه بألف دينار ويعتذر له عن قلة الصلة^(٣٧)، هذا إلى جانب المؤلفين الذين كانوا يعكفون على التأليف في بلاط سيف الدولة ومنهم الخالديان اللذان كتبوا: «حماسة

شعر المحدثين» و«أخبار أبي تمام ومحاسن شعره» و«أخبار الموصل» و«اختيار شعر ابن الرومي»، إلى جانب ما هو معروف من أن بلاط سيف الدولة كان يعج بالشعراء، وفي مقدمتهم، إلى جانب المتنبي، أبو فراس، وأبو زهير المهلهل، وأبو العشائر الحسين، وقد شهد لهما المتنبي كما يقول صاحب اليتيمة^(٣٨)، ومنهم أبو وائل تغلب بن داود بن حمدان، وأبو المطاع ذو القرنين بن ناصر الدولة وكلهم من بني حمدان^(٣٩)، وقد عرف البلاط كذلك خيرة علماء العصر في اللغة والأدب من أمثال: ابن خالويه، وأبي علي الفارسي، وابن جني، وغيرهم، وكان لاختلاف الرأي بين ابن خالويه وابن جني تبعاً ليلولهما نحو أبي فراس أو المتنبي أثر كبير في إثراء البحث اللغوي والأدبي آنذاك، ولم يكن الحوار حول الشعر تدعمه بحوث اللغويين والأدباء فحسب، وإنما آراء الفلاسفة أيضاً، ورحلة الفارابي إلى بلاط سيف الدولة مشهورة في هذا الصدد.

هذا المناخ الثقافي والفني الذي نشأ فيه أبو فراس، وازاه مناخ التهيئة الحربية للأمير الشاب على يد فرسان ابن عمه سيف الدولة، وقد كان سيف الدولة فيما يبدو حريصاً على أن يدعم الفروسية والشعر معاً في نفس ابن عمه الصغير، فإذا قال في أول عمره شعراً، ولو بيتاً واحداً، أقطعه بسببه ملكاً ليرتبط الشعر في ذهنه بالملك، وإذا أثبت قدمه في خطواتها الأولى في مجال البطولة، أمر شعراء البلاط بأن يمدحوه لكي يثبت فروسيته شعراً، يحكي صاحب اليتيمة^(٤٠)، أن أبا فراس كان بين يدي الأمير ذات يوم في نفر من ندمائه، فقال سيف الدولة: أيكم يجيز قولِي، وليس له إلا سيدي، يعني أبا فراس:

لَكَ جِرْمٌ سَمِي تَعْلُهُ
فَمِ دِمِي لِمَ تُحِلُّهُ
لَكَ مِنْ قَلْبِي الْمَكَا
نُ فَلَـيْمَ لَا تُخْلُهُ

فارتجل أبو فراس:

أَنَا إِنْ كُنْتُ مَكَا
فَلِي الْأَمْرُ كُلُّهُ

فاستحسنه الأمير ، وأعطاه ضيعة بمنج تغل ألفي دينار .

ومن ناحية ثانية يروي ابن خالويه أن أبا فراس عندما شارك في تأديب قبائل كعب الذين شملخوا واستفحل أمرهم ، فردهم أبو فراس إلى الطاعة ، أمر سيف الدولة كاتب الحضرة أبا محمد بن الفياض أن يكتب إليه شعراً مكافأة له فقال مشيداً بأبي فراس :

أصلحتَ امرئَ عُقْـقُـلٍ
وسستَ امرئَ قُشَـشٍـرٍ
وكننتَ أيمنَ خـلـفٍ
على خـلـالٍ نميـرٍ
ولا تزال نـزـازٍ
مادمتَ فيها بخيرٍ

والعمالان معاً يؤكدان تلازم الفروسية والشعر في نفس سيف الدولة وأبي فراس ، وربما لم تكن أهمية تحية «كاتب الحضرة» تكمن في قيمتها الفنية ، فصياغتها أشبه بلغة «الدواوين» ، وإنما تكمن فيما تحمله من دلالة اعتراف سيف الدولة بأحقية أبي فراس بأن يُحيّا شعراً على فروسيته وبطولته ، وعلى أية حال فلم تكن هذه التحية الشعرية الوحيدة لفروسيته التي تلقاها أبو فراس في صباه ، فقد تلقى تحية من ابن عمه الفارس الشاعر أبي زهير منحه فيها لقب «فارس العرب» حين رآه وهو بعد صبي لم تخط عوارضه ، يقف في وجه القرامطة وقفة أشداء الفرسان ، فكتب إليه زهير بعد المعركة :

يا خيرَ منتجبٍ ينميه خير أبٍ
مخيلتي فيك لم تكذب ولم تخب
إن كان وجهك لم تخطط عوارضه
فانتَ كهل الحجي والفضل والأدب
وقفتَ بابين سعيدٍ وقفة شهرتٍ
لازلتُ ادعوك فيها «فارس العرب»

وقد اعتز أبو فراس باللقب الذي خلعه عليه فارس شاعر مشهود له ، وكان موضع
فخر له في مقطوعة رفعها إلى سيف الدولة ، يقول ابن خالويه^(٤١) : «ولما أوقع سيف
الدولة بيني عقيل ونمير وكلاب حين عاثوا في أعماله ، واستبدوا ، أنفذ أبا فراس في
بعض السرايا ، فظفر ، وانتصر ، فكتب إلى سيف الدولة بهذه الأبيات :

ياضارب الجيش بي في وسط مفرقه
لَقَدْ ضَرَبْتَ بِنَفْسِ الْمُتَارِمِ الْقَضِيبِ
لا تحرز الفرع عني نفس صاحبها
ولا أجبر نمام البيض واليلب
ولا أعود برمحي غير منحطم
ولا أروح بسيفي غير مُخْتَضِبِ
حتى تقول لك الأعداء راغمة
«أضحى ابن عمك هذا فارس العرب»

وقد لازمه لقب الفروسية ليس فقط عند أصدقائه ومعاصريه ، ولكن عند قارئيه
ودارسيه في مختلف العصور : «وقد غلب القدماء صفات الفروسية فيه على ما
سواها ، فهو النجيب الذي برع في كل فضل ، وهو مع حسن خلقه الذي لم يُر في
عصره أحسن منه ، وطهر خلقه الباطن والظاهر ، فارس تام الفروسية ، وشجاع كامل
الشجاعة على حد تعبير القاضي التنوخي ، ويجعل ابن خالويه أبرز صفاته الشجاعة ،
ويشهد له الثعالبي بالفروسية ، والإقدام ، وينعته ابن شرف القيرواني بفارس الميدان
ضرباً وطعناً ولفظاً ومعنى ، ويتفق المحدثون مع القدماء في تقديم صفات الفروسية
وشيمها على غيرها من الصفات في شخصيته ، فيصفونه بأنه فارس الشعراء ، وأنه كان
أنجب أهل الفروسية في كل عصره ، وأنه كان جندياً منقطع النظير ، وقد شهد له
بالبطولة كل من تعرضوا له بالدراسة ، ولم تكن بطولته موضع مناقشة بأي حال لدى
كل من درسوا شعره»^(٤٢).

وقد رسمت لوحة الفروسية في شعره من خلال لقطات متعددة ، وكان منها لقطة الإعجاب بالبطولة عند الآخرين ، وبخاصة عند سيف الدولة الذي كان نموذج فارساً ومحارباً وأميراً ، وكان دائم الاعتراف بأستاذيته له في الفروسية والشجاعة^(٤٣) :

أَسَـيْفَ الدَّوْلَةِ المأمُـولِ إِنِّي
عَنِ الدُّنْيَا إِذَا مَا عِشْتُ سَأَلِ
وَأَنْتَ أَرَيْتَنِي خُـوَضَ المَنَايَا
وَضَرَبِي تَحْتَ هَبْـوَاتِ القِيَتَالِ
فَضَرَبِي مِنْ قِيَتَالِكَ لَا قِيَتَالِي
وَحُـوْضِي مِنْ قَعَالِكَ لَا قَعَالِي
وَفِي إِرْضَتِكَ إِغْضَابُ العَوَالِي
وَإِنْـرَاهُ المُنَاصِلِ وَالتَّنَاصِلِ
ضَرَبْتُ فَلَمْ تَدَعْ لِلسُّيُفِ حَدًّا
وَجُلْتُ بِحَيْثُ ضَاقَ عَنِ المَجَالِ

وهذا المعنى يتكرر في لوحات شعرية كثيرة عند أبي فراس ، تمتزج فيها أطراف المحتذي والمحتذى به ، الأصل والنموذج ، ويصير الفارسان في حومة الوغى حسامين متعاونين متعاقبين ، قد يكون أبو فراس ثانيهما اقتداءً ، أو أولهما حماية وافتداءً ، وعندما يُبليان بلاءً حسناً في فتح «عركة» ، ومنازلة ابن الدمستق ، ونصب الكمائن للأعداء ، يسجل أحد شعراء البلاط دور أبي فراس بجوار سيف الدولة ، ويتم هذا بالطبع بإيعاز من سيف الدولة أو بأمر منه :

طَلَعْتُ لَهُمَ فَوْقَ الدَّرْعِ سَحَابَةٌ
تَهْمِي بِصَوْبِي عِثِيرٍ وَقَتَامِ
وَأَبُو فِرَاسٍ فِي الهِيَاكِ أَمَامَهُ
مِثْلَ الحَسَامِ بَدَا أَمَامَ حَسَامِ

أما أبوفراس نفسه ، فكان يرجع بين الحين والحين إلى صورته الأثيرية التي ترسم ملامح فروسيته من خلال فروسية سيف الدولة ويطولته في صور قدمت لرصيد الشعر العربي زاداً جمالياً وفيراً .

يقول ابن خالويه^(٤٤) : «كثرت وقائع سيف الدولة في كل صقع ، فتجمعت نزاريتها ويمانيها ، وتشاكت مالحقها وتراسلت ، واتفقت على الاجتماع لمقاتلته ومناجزته . . فنهض «سيف الدولة» ومعه ابن عمه أبوفراس حتى أوقع بهم ، وقتل وجوهم وسراتهم . . وقدم أبافراس في قطعة من الجيش ، فلم يزل يتبعهم يقتل ويأسر . . فلم ينج إلا من سبق به فرسه . . فقال أبوفراس ، يذكر الحال والمنازل » :

ثم يورد قصيدة تزيده على الخمسين بيتاً ، ترد فيها هذه اللوحة التي أشرنا إليها :

وَمَا ثَارَ سَيْفُ الدِّينِ، ثُرْنَا

كَمَا هَيَّجَتْ أَسَادًا غَضَابَا

أَسِنَّتُهُ إِذَا لَاقَى طِعَانَا

صَوَارِثُهُ، إِذَا لَاقَى ضِرَابَا

دَعَانَا وَالْأَسِنَّةُ مُشْرِعَاتُ

فَكُنَّا عِنْدَ دَعْوَتِهِ الْجَبَابَا

صَنَائِعُ فَاقَ صَانِعُهَا فَفَاقَتْ

وَعَرَسُ، طَابَ غَارِسُهُ، قَطَابَا

وَكُنَّا كَالسُّهَامِ إِذَا أَصَابَتْ

مَرَامِيهَا قَرَامِيهَا أَصَابَا

وَلَمَّا اشْتَدَّتْ الْهَيْجَاءُ كُنَّا

أَشَدَّ مَخَالِبَا وَأَحَدُ نَابَا

وَأَمْنَعُ جَانِبَا وَأَعَزُّ جَارَا

وَأَوْفَى نِمْسَةً وَأَقْلُ غَبَابَا

ويعلق الثعالبي على صورة «السهم التي إذا أصابت مراميها، فراميتها أصابا»
قائلاً^(٤٥) : «هذا أحسن ما قيل في معناه، وقد أخذه الأستاذ أبو العباس أحمد بن
إبراهيم الضبي، فكتب في كتاب فتح تولا للصاحب بأصبيهان : «وهنا الله مولانا . .
فما يرى سائر من يكتفه ظله، وتريشه عنايته، نفوسهم إذا وقفوا لمذهب من مذاهب
الخدمة، وهدوا لأداء حق من حقوق النعمة، إلا سهاماً إذا أصابت فراميتها المصيب،
ومالها في المحمدة نصيب» . لعل هذا يفسر جانباً من العبارة التي أطلقها زكي مبارك
على أبي فراس، وسبق أن أشرنا إليها : «إنه واحد ممن أطالوا عمر اللغة العربية» .

إن صور سيف الدولة في شعر أبي فراس تتوالى مجسدة مفهوم الفارس من
منظور الفارس الذي يرى ذاته في مرآة ابن عمه^(٤٦) :

قَدْ ضَجَّ جَيْشُكَ مِنْ طُولِ الْقِتَالِ بِهِ
وَقَدْ شَكَّكَ إِلَيْنَا الْخَيْلُ وَالْإِبِلُ
وَقَدْ نَرَى الرُّومَ مُذْ جَاوَزَتْ أَرْضَهُمْ
أَنْ لَيْسَ يَغْصِمُهُمْ سَهْلٌ وَلَا جَبَلُ
فِي كُلِّ يَوْمٍ تَزُورُ الثُّغُرَ، لَا ضَجْرُ
يَنْذِيكَ عَنْهُ، وَلَا شُغْلٌ وَلَا مَلَلُ
فَالنَّفْسُ جَاهِدَةُ وَالْعَيْنُ سَاهِدَةُ
وَالْجَيْشُ مُنْهَمِكٌ وَالْمَالُ مُبْتَذَلُ
تَوْهَمَتِكَ كِلَابٌ غَيْرُ قَاصِدِيهَا
وَقَدْ تَكَنَّفَكَ الْأَعْدَاءُ وَالشُّغْلُ
حَتَّى رَأَوْكَ أَمَامَ الْجَيْشِ تَقْدُمُهُ
وَقَدْ طَلَعْتَ عَلَيْهِمْ نُونٌ مَا أَمِلُوا

ونحن هنا أمام صورة الفارس القائد وحده، الذي يكاد يمثل الجيش كله، ويكاد الفرسان يتوارون خلفه، ويحمل هو عبء تجسيد الفروسية التي تكاد عناصرها تتداخل تداخل الإيقاعات المنفصلة المتصلة في قول أبي فراس:

فَالنَّفْسُ جَاهِدَةٌ، وَالْعَيْنُ سَاهِدَةٌ

وَالجَيْشُ مِنْهُمْكَ، وَالْمَالُ مُبْتَنَّى

فالعقل المدبر، والجسد المضنى، والقوة المنظمة، واليد السخية، تشكل عناصر مهمة في منظومة الفروسية الجماعية، ويدخل بها ذلك اللون من التصريح غير المتكلف في تضافر موسيقي متساوي الأطراف، يذكر بحركة الخيل، وهي تتأهب تحت ظهور الفرسان، لترصد الهدف في صفوف العدو وأبوفراس يعود بين الحين والحين في بنائه الفني لهذه اللمسات المؤثرة، التي تبدو أحياناً وكأنها عفوية.

وصورة «الفارس النموذج» التي يرسمها أبوفراس لسيف الدولة، تأخذ جانباً من بعدها، من كونه في واقع الأمر كامناً في ظلال الصورة، ومن هنا فإن فزرعه يزداد عندما يتم إخراجه من هذه الظلال، حتى ولو من باب الحرص عليه وادخاره لمهام أخرى، وبالقدر الذي يستريح فيه بعض الجنود عندما يمنحون راحة من عناء إحدى الجولات، كان حزن أبي فراس عندما يطلب منه الانشغال بأمور الدولة سلماً، بينما يقود «الفارس النموذج» فرسانه الآخرين في إحدى جولات المعركة.

يقول ابن خالويه^(٤٧): «قال أبوفراس: عزم سيف الدولة على مغاورة بلد «ابن شمشيق»، واستخلافي على «الشام»، فغلظ عليّ القعود، دفعة بعد دفعة، وتفرده بالوقائع مع نفر من عساكره، فكتبتُ إليه بهذه المقطوعة:

أَشِيدَةُ مَا أَرَاهُ مِنْكَ أَمْ كَرَمٌ

تَجُودُ بِالنَّفْسِ وَالْأَزْوَاحُ تُصْنَطَلَمُ

يَا بَائِلَ النَّفْسِ وَالْأَمْوَالِ مُبْتَنِّسِمًا

أَمَّا يَهْوُوكَ لَا مَوْتُ وَلَا عَسَدَمُ

لَقَدْ ظَنَنْتُكَ بَيْنَ الْجَخْفَلَيْنِ تَرَى
أَنْ السُّلَامَةَ مِنْ وَقْعِ الْقَنَا، تَصِمُ
نَشْدَتُكَ اللَّهُ لَا تَسْمَحْ بِنَفْسٍ غُلَا
حَيَاةُ صَاحِبِهَا تَحْيَا بِهَا الْأُمَمُ
هِيَ الشُّجَاعَةُ إِلَّا أَنَّهَا سَرَفُ
وَكُلُّ قَضَلِكِ لَا قَصْدُ وَلَا اِمْتِ
تَفِدِي بِنَفْسِكَ أَقْوَامًا صَنَعْتَهُمْ
وَكُنْ حَقُّهُمْ أَنْ يَفْتَنُوكَ هُمْ
تَضِينُ بِالْحَرَبِ عَنَّا ضَنْ ذِي بَخَلٍ
وَمِنْكَ فِي كُلِّ حَالٍ يُغْرِفُ الْكَرَمُ
حَقًّا لَقَدْ سَاعَنِي أَمْرٌ ذُكِرْتُ لَهُ
لَوْلَا فِرَاقُكَ لَمْ يُوجَدْ لَهُ أَلَمُ
لَا تَشْغَلْنِي بِأَمْرِ الشُّبَامِ أَخْرُسُهُ
إِنَّ «الشُّبَامِ» عَلَى مَنْ حَلَهُ حَرَمُ
لَا يَخْرِمُنِي سَيْفُ الدِّينِ صُحْبَتُهُ
فَهِيَ الْحَيَاةُ الَّتِي تَحْيَا بِهَا النَّسَمُ
وَمَا اعْتَرَضْتُ عَلَيْهِ فِي أَوَامِرِهِ
لَكِنْ سَأَلْتُ وَمِنْ عَادَاتِهِ نَعَمُ

والمعادل الشعري في المقطوعة الذي يفسر عبارة أبي فراس في المقدمة «فغلظ عليّ القعود دفعة بعد دفعة»، هذا المعادل يكمن في قوله :

لَقَدْ ظَنَنْتُكَ بَيْنَ الْجَخْفَلَيْنِ تَرَى
أَنْ السُّلَامَةَ مِنْ وَقْعِ الْقَنَا تَصِمُ

وهذا الظن ينعكس من نفس الفارس المتوثب أبي فراس على مرآة الفارس النموذج سيف الدولة فهو لا يريد أن يوصم بأنه سلم من وقع القنا، وتلك سمة قد تميز

الفارس عن المحارب فالأخير يستطيع أن يكون بارعاً في تلافي القنا، وأن يكون شجاعاً في التصدي لها، لكنه ليس من الضروري أن يحس بأنه «يوصم» بالعار، لأنه سلم من وقعها والتعرض لها .

ومع أن نسيج المقطوعة هو «القتال»، فإن لحمتها هو «الكرم» الذي يتجاوز معنى إنفاق المال وحده، لكي يتجلى في صور كثيرة من صور البذل والإنفاق، وتتجلى صورته المختلفة من خلال اللجوء إلى «النقيض المضاد»، أو «المترادف الموازي»، فهو في البيت الأول يبدو وكأنه مرادف للشجاعة أو الشدة، ولكنها موازنة محيرة غير مألوفة، استدعت أن يطرح الرابط بينهما في صيغة الاستفهام :

أَشِدَّةُ مَا أَرَاهُ مِنْكَ أَمْ كَرَمٌ؟

تَجُودُ بِالنَّفْسِ وَالْأَرْوَاحِ تُصْنَطَلُ

وحتى عندما يدفع السلوك غير العادي للفارس النموذج المعنيين إلى التقارب، ويجعل كلاً منهما بذلاً سواء كان للنفس أو للمال، يظل الاستفهام معلقاً، لكنه يغير مكانه، فينتقل من كونه سابقاً على جوهر الموازنة في صدر البيت الأول إلى كونه لاحقاً لها في عجز البيت الثاني :

يَا بَاذِلَ النَّفْسِ وَالْأَمْوَالِ مَبْتَاسِمًا

أَمَّا يَهْوُوكَ لَا مَوْتٌ وَلَا عَدَمٌ؟

ومن هنا فإن جوهر «الموازاة» التي أقرها البيتان الأولان، يتراجع للتراجع الطفيف أو للتركيز في فوارق في البيتين التاليين، فالسماح والكرم أمرٌ محبوب، لكن ليس السماح بالنفس العالية، والشجاعة مرغوبة لكن بدون سرف :

نَشَدْتُكَ اللَّهُ لَا تَسْمَحْ بِنَفْسٍ غُلَا

حَيَاةً صَاحِبِهَا تَخِيَا بِهَا الْأَمَمُ

هِيَ الشَّجَاعَةُ إِلَّا أَنَّهَا سَرَفٌ

وَكُلُّ قَضَائِكَ لَا قَمْنَدٌ وَلَا أَمَمُ

وإذا كان النصر من خلال الاقتراب والابتعاد قد ثبت العلاقة بين الشجاعة والكرم في صورة الفارس النموذج ، فإنه عاد في المقابل ليجعل حرمانه هو من شرف المشاركة في أعمال الفروسية «بخلاً» من أميره وقائده ، وهو الذي عرف بالكرم :

تَضُنُّ بِالْحَرْبِ عَنَّا ضَنْ ذِي بَخْلٍ

ومنك في كل حال يُعرف الكرمُ

وليس الحديث عن الكرم في الواقع إلا حديثاً عن صورة من صور أخلاق الفروسية الشائعة في الأدب العربي ، وهي أخلاق تشكلت منذ العصر الجاهلي ، وابتدت واضحة في إنتاج شعرائه الفرسان^(٤٨) ، وكان من بين مفرداتها إلى جانب الكرم ، الفخر والاعتزاز بالخيـل والسلاح ، واقتـران قوة الفارس أمام خصمه بضعفه أمام المرأة وحمايته لها ، وازدياد كـرمه للآخرين بسببها ، والإلمام بمجالس الشراب والغناء ، وحماية الجار ومعاملة الأسرى بالحسنى ، وإيواء الضيفان ، وقد امتلأ شعر أبي فراس بكثير من صور الفروسية الجميلة حتى عده بعض دارسيه فارساً نموذجياً ، يجمع خصال الفروسية كلها ، ويتوجها بالشعر الذي يعد في ذاته واحداً من أرفع مقومات الفروسية « وقد كان من تمام هذه المقومات أن يكون الفارس وبخاصة إذا كان أميراً نبيلاً مثل أبي فراس ، شاعراً ومثقفاً بثقافة عصره ومؤدباً بأدابه^(٤٩) . وعلى الرغم من شيوع صور الفروسية بهذا المعنى في مقطوعات أبي فراس وقصائده في لوحات متفرقة أو متداخلة فإن رأيته الجميلة التي قالها في أوائل عهده بالأسر ، وقد ضاق عليه مجال الحركة ، واتسع أمامه مجال الذكرى حفاظاً على توازن النفس ، هذه الرؤية قدمت في جانب منها لوحة فروسية جميلة مكتملة ، كان الفخر مدخلها بعد لوحة الغزل المضنية^(٥٠) : »

فَلَا تُنْكِرِينِي يَا ابْنَةَ الْعَمِّ إِنَّهُ

لَيَعْرِفُ مَنْ أَنْكَرَتْهُ الْبِدْوُ وَالْحَضَرُ

وَإِنِّي لَجَرَّارٌ لِكُلِّ كَتِيبَةٍ

مُعَوَّدَةٍ أَنْ لَا يُخِلَّ بِهَا النَّصْرُ

وَإِنِّي لَنَزَّالٌ بِكُلِّ مَخْـوْفَةٍ
 كَثِيرٌ إِلَى نَزَالِهَا النَّظَرُ الشَّرُّ
 فَأَظْمَأُ حَتَّى تَرْتَوِي الْبَرِيضُ وَالْقَنَا
 وَاسْتَفْبُ حَتَّى يَشْنَبِ الذُّبُّ وَالنُّسْرُ
 وَلَا أَمْنِيحُ الْحَيِّ الْخُلُوفَ بِغَارَةٍ
 وَلَا الْجَيْشَ مَا لَمْ تَأْتِهِ قَبْلِي النُّزْرُ
 وَيَارِبُ دَارٍ لَمْ تُخَفِّنِي مَنِيغَةً
 طَلَعْتُ عَلَيْهَا بِالرُّدَى أَنَا وَالْفَجْرُ
 وَحَيٌّ رَدَنْتُ الْخَيْلَ حَتَّى مَلَكْنَاهُ
 هَزِيمًا وَرَدَنْتُني الْبَرَاقِعُ وَالْخُمْرُ
 وَسَاحِبَةِ الْأَذْيَالِ نَحْوِي لَقِيَتْهَا
 فَلَمْ يَلْقَها جَهْمُ اللَّقَاءِ وَلَا وَغْرُ
 وَهَبْتُ لَهَا مَا حَازَهُ الْجَيْشُ كُلُّهُ
 وَرُحْتُ وَلَمْ يُكْشَفْ لَأَثْوَابِهَا سِتْرُ
 وَلَا رَاحَ يُطْغِيَنِي بِأَثْوَابِهِ الْغَنَى
 وَلَا بَاتَ يُثْنِيَنِي عَنِ الْكَرَمِ الْفَقْرُ
 وَمَا حَاجَتِي بِالْمَالِ أَبْغِي وَقُورَهُ ؟
 إِذَا لَمْ أَفِرْ عِرْضِي فَلَا وَقَرِ الْوَقْرُ
 أَسِرْتُ وَمَا صَحْبِي بِغُرْلٍ لَدَى الْوَعَى
 وَلَا فَرَسِي مُهْرٌ وَلَا رَبِيَّةٌ غَمْرُ
 وَلَكِنْ إِذَا حُمَّ الْقَضَاءُ عَلَى أَمْرِي
 فَلَيْسَ لَهُ بَرٌّ يَقْسِيهِ وَلَا بَخْرُ
 وَقَالَ أَصَيْحَابِي : الْفِرَارُ أَوْ الرُّدَى
 فَقُلْتُ : هُمَا أَمْرَانِ أَخْلَاهُمَا مُرُ

ولكنني امضي لِمَا لَا يَعِيبُنِي
وحَسْبُكَ مِنْ أَمْرَيْنِ خَيْرُهُمَا الْأَسْرُ
يَقُولُونَ لِي بِغَتِ السُّلَامَةِ بِالرُّدَى
فَقُلْتُ أَمَّا وَاللَّهِ مَا نَأَلَنِي خُسْرُ
وَهَلْ يَتَجَافَى عَنِّي الْمَوْتُ سَاعَةً
إِذَا مَا تَجَافَى عَنِّي الْأَسْرُ وَالضُّرُ
هُوَ الْمَوْتُ فَاخْشَرُ مَا عَلَاكَ نِكْرُهُ
فَلَمْ يَمُتِ الْإِنْسَانُ مَا حَيَّيَ الذُّكْرُ
سَيَذْكُرُنِي قَوْمِي إِذَا جَدَّ جِدُّهُمْ
وَفِي اللَّيْلِ الظُّلُمَاءِ يُفْتَقِدُ الْبَسْرُ
وَلَوْ سَدَّ غَيْرِي مَا سَدَدْتُ احْتَفُوا بِهِ
وَمَا كَانَ يَغْلُو النَّبْرُ لَوْ تَفَقَّ الصُّفْرُ
وَنَحْنُ أَنْاسُ لَا تَوَسَّطَ عُنْدَنَا
لَنَا الصُّدْرُ دُونَ الْعَالَمِينَ أَوْ الْقَبْرِ
تَهْوُونَ عَلَيْنَا فِي الْمَعَالِي نُقُوسُنَا
وَمَنْ خَطَبَ الْحَسَنَاءَ لَمْ يُغْلِبْهَا الْمَهْرُ
اعَزُّ بَنِي الدُّنْيَا وَأَعْلَى نَوِي الْعُلَا
وَأَكْرَمُ مَنْ فَوْقَ الثُّرَابِ وَلَا فَخْرُ

لقد لقيت هذه القصيدة قدراً كبيراً من الذبوع والشهرة، وأصبحت واحدة من أكثر قصائد الأدب العربي القديم جريئاً على الألسن في شكل مقطوعات أو أبيات مفردة، بل إنها واحدة من القصائد القديمة على مستوى آداب العالم التي أمكن لعامة الناس بعد مضي أكثر من أحد عشر قرناً على كتابتها أن يتغنوا بها، وينفسوا عن همومهم اليومية، ويخلعوا عليها مشاعرهم المتجددة، وقد تمثل ذلك من خلال

تلحينها الموسيقي ، وغنائها مرات عديدة وفي إيقاعات مختلفة خلال العصر الحاضر ، ومن بين هذه المرات مرتان من خلال صوت «أم كلثوم» التي اختارت مقاطع رشيقة من لوحاتها الغزلية .

ولقد استطاعت البنية الشعرية للقصيدة أن تجعلها ملتقى للفردية والجماعية وللواقعية والمثالية في بساطة أسرة ، لقد تكررت الأدوات اللغوية الدالة على المتكلم المفرد في الأبيات التي اخترناها سبعة وثلاثين مرة ، سواء من خلال ياء المتكلم مثل (تنكريني .. وإني .. تخفني .. نحوي .. قبلي .. يطغيني .. يشيني .. إلخ) أو من خلال الفعل الدال على المتكلم المفرد مضارعاً أو ماضياً مثل : (أظماً .. أسغب .. أصبح .. رددت .. وهبت .. رحت .. أسرت .. قلت .. أمضي .. إلخ) ، ومع هذا الشيوخ لرمز المتكلم الأول (أنا) فإن بنية النص الشعري ، تلفتت إلى أن «أنا» في النص الشعري الجيد لا تعني «الشاعر» المتكلم مؤلف النص فقط ، وإنما ينبغي أن يمتد معناها إلى مجالات أخرى ، ربما تكون كل «أنا» أو تكون «نحن» ، والشعر هنا يختلف عن الأجناس الأدبية الأخرى كما يقول صاحب كتاب «بناء لغة الشعر»^(٥١) ، فالخطاب يحمل توقيعاً وكتاب الترجمة الذاتية يحمل اسم المؤلف ، وفي الرواية المكتوبة على لسان الشخص الأول تشير «أنا» إلى ذات خيالية دون شك ، ولكنها ليست أقل حضوراً وتميزاً داخل السياق ، فماذا يمكن أن يقال إذن عن القصيدة ؟ وما معنى «أنا» . . . ؟ والقصيدة تحمل توقيعاً ، ومؤلفها هو شخص محدد . . وهذا فيما يبدو يحمل لنا المرجع المطلوب ، لكن كشف الهوية بهذه الطريقة يعد تبسيطاً ، فالقصيدة ليست اعترافات عاطفية ، ولا هي تسجيل للحالات النفسية لفرد ما ، وإلا كانت تهم فقط أصدقاءه أو المحللين النفسيين .

إن هذا الشيوخ في الوقت الذي أكسب فيه الصورة حميمية دافئة ، جعل الصورة نفسها قابلة لتنتقل بسهولة من لسان إلى لسان على أنها صالحة للدلالة ، لا على نفس

منشئها فقط ، وإن كانت تلك مرحلة أولى أكسبتها الحميمية ، وإنما أيضاً تصبح دالة على «الحال» الذي يندرج تحت عباءته كل متمثل بالصورة ، مردد لها ، وكأنها ملك له ، وأي نفس لا تنازع أبا فراس امتلاك أبيات مثل :

وما حاجتي للمال أبغي وقورة ؟

إذا لم أقر عِرْضِي فلا وقر الوقر

هو الموت فاختر ما علا لك نكره

فلم يمّت الإنسان ما حبي الذكر

ومن من الناس لم يتمثل في أزمة مربها بقول أبي فراس :

سَيَذْكُرُنِي قَوْمِي إِذَا جَدُّ جَدُّهُمْ

وفي الليلة الظلماء يُفْتَقَدُ الْبَذْرُ

ولو سد غيري ما سددت أختفوا به

وما كان يغلو الثبر لو نقق الصفر

ومن أجل هذا فإن دائرة «أنا» في الأبيات تكون أكثر اتساعاً من دائرة «نحن» التي نسج عليها اللوحة الأخيرة في الأبيات التي اخترناها هنا ، وبخاصة إذا علت نبرة «المثالية» وسجل «الفخر التقليدي» على أنه «لا فخر» كما حدث في قوله :

اعز بني الدنيا وأعلى نوي الغلا

وأكرم من فوق الثراب ولا فخر

في مثل هذا الموقف ، سوف يشعر المتلقي أنه خرج من الدائرة الحميمة أو أخرج منها ، ويستطيع أن يراقب من بعيد وقد يبقى معجباً بهذا الفخر التقليدي ، الذي يقال عنه إنه «لا فخر» به . إن نزعة «الصدق» بمعناه الفني والإنساني تغلف القصيدة أيضاً ، لكي تحدث نسيجاً متوازناً مع نزعة «الفخر المثالية» التي تميز بعض الصور ، وبخاصة الجماعية منها ، ولقد كان صدق أبي فراس الشعري الذي يصطدم أو يؤلم أحياناً موضع

تأمل الشعراء والنقاد بعده اتفاقاً أو اختلافاً، ولقد وقف أمير الشعراء أحمد شوقي أمام بيت من هذه القصيدة، وهو قول أبي فراس :

مُـعَلَّلَتِي بِالْوَصْلِ وَالْمَوْتُ نُوْنُهُ
إِذَا مِتَ ظَمَنَاناً فَلَا نَزَلَ الْقَطْرُ

ورأى أنه من صور «الأثرة» وفضل عليه قول أبي العلاء :

فَلَا هَطَلْتُ عَلَيَّ وَلَا بَارِضِي
سَخَائِبُ لَيْسَ تَنْتَظِمُ الْبَلَادَا

وجاء زكي مبارك، فلم يتفق مع شوقي وفضل صدق أبي فراس أو أثرته على مثالية أبي العلاء، يقول د. زكي مبارك^(٥٢) : «ونحن نرى أبا فراس أصدق من أبي العلاء، فإن الأثرة من مظاهر الحيوية، والشاعر الحي لا يفكر إلا في نفسه، لأن الحياة تفرض الاستبداد، ونظرة أبي العلاء فيها كرم ولكنها تمثل الضعف، والأثرة هي سر كل شيء، فالشجرة العظيمة لم تعظم إلا بفضل ما استبدت في مص الأرض، واستشاق الهواء، وهي لا تعظم إلا بعد أن تقتل ما حولها من شجر ونبات، والرجل العظيم لا يعظم إلا بفضل ما يغير على معاصريه، فهو لا يظهر إلا بعد أن يحمل الألوف والملايين، والشمس لم تعظم إلا منذ استطاعت أن تكشف بضيائها جميع الكواكب، فلا ترى العين غيرها في كبد السماء، وكان القمر أقل عظمة من الشمس لأنك ترى بجانبه نجوماً يخطئها العد، فتحكم بأنه عجز عن الاستبداد بملك السماء..»
فقول أبي فراس :

إِذَا مِتَ ظَمَنَاناً فَلَا نَزَلَ الْقَطْرُ

من الكلمات القوية التي لا تصدر إلا عن رجل يحمل قلب الملوك، أما كرم أبي العلاء فهو كرم العاجز الذي لا يتصرف في شيء، وإنما يبذل عطايا الوهم بلا حساب، وقد فرح ناس بملاحظة شوقي، فراحوا يعيدونها في كل مجمع وهم لا يفقهون «وأياً

ما كانت صحة فلسفة زكي مبارك في الأثرة والتحكم ، وهي متأثرة دون شك بفترة ما بين الحربين العالميتين التي كتب فيها مقالاته التي جمعها في كتابه «الموازنة بين الشعراء» بين عامي (١٩٢٥ - ١٩٣٦ م ، والتي كانت نزعة الرغبة في التفوق والغلبة على المستوى الفردي والأمني مهيمنة فيها ، أياً ما كانت دقة الرأي ، فإن الذي لا شك فيه أن نزعة الصدق التي تكمن وراء هذه الأثرة هي التي تُعطي مذاقاً خاصاً لهذه اللوحة ، ولكثير من اللوحات الجميلة في شعر أبي فراس .

٥ - صورة الحب

لو لم يكن أبو فراس شاعراً لتفجر الغزل على شفثيه ثراً ، وفي عينيه ابتسامة ، وفي يديه إيماءة ، وفي قلبه بهجة أو لوعة ، وفي نفسه شوقاً أو كبرياء .

ذلك لأن كل شيء حوله منذ ولد ، كان ينمي فيه حاسة تذوق الجمال ، بدءاً من «منبج» مسقط الرأس التي تحدث كثيراً عن جمال طبيعتها وجريان مائها وخضرة حدائقها ، مروراً بتربيته في بيئة تقدر الجمال وتُعلي من شأنه ، سواء في رعاية أمه وهو في صباه ، أو في كنف سيف الدولة ، صاحب البلاط الذي اشتهر برعاية الفن في مظاهره المختلفة مثل (٥٤) النقش والتصوير ، فقد كان سيف الدولة يحب الفن ويولع به ويتذوقه ، وكان مولعاً بالتصوير ، فأمر بضرب دنانير للصلوات عليها اسمه وصورته ، ولعله استوحى ذلك من صورة دنانير الروم ، وما يدل على هذا الجانب ، وصف المتنبي خيمة سيف الدولة ، ففيها صورة بديعة لم يحكها السحاب ، وإنما حاكها النساج ، وفي ناحية منها صورة ملك الروم وصورة سيف الدولة وملك الروم يسجد لسيف الدولة ويخضع له ويتذلل ويقبل بساطه .

وكان يتصل بهذا المناخ حب الغناء والقيان والشراب ، وما يحيط بهذا كله من مناخ الغزل الطبيعي ، وهناك واقعة استثناء في ديوان أبي فراس تؤكد القاعدة التي كانت شائعة ، وقد روى ابن خالويه عن أبي فراس قوله (٥٥) : «كان سيف الدولة لا يشرب

النبيد، ولا يسمع القيان، ويحظرهما على نفسه، فوافت «ظلوم الشهرامية» وكانت إحدى المحسنات، وكان بحضرته «ابن المنجم» أحد المحسنين، فتاقت نفسي إلى سماع ظلوم فسألت الأمير أن يحضرهما لأسمعهما مجتمعين، فوعدني بإحضارهما مجلسه من يومه، فانصرفت وأنا غير واثق لعلمي بضعف نيته في مثله، ووجهت إلى «ظلوم» أتقدم لها باستعداد، وحصلت عندي «ابن المنجم»، وقمت أنتظر رسوله إلى أن غربت الشمس، فكتبت إليه هذه الأبيات :

مَـحَلُّكَ الْجَوَازَاءُ بَلْ أَرْفَعُ
وَصَـحَافُكَ الذُّهْنَاءُ بَلْ أَوْسَعُ
وَقَلْبُكَ الرُّخْبُ الَّذِي لَمْ يَزَلْ
لِلْجَبَدِّ وَالْهَرَلِ بِهِ مَوْضِعُ
رَقَّةٍ بِقَرْعِ الْعُودِ سَمْعًا غَدَا
قَرْعُ الْعَوَالِي جُلٌّ مَا يَسْمَعُ
فَجُودُكَ الْغَامِرُ، مَا يَنْقُضِي
وَقَضْلُكَ الْبَاهِرُ لَا يُدْفَعُ

قال فبلغت هذه الأبيات الوزير أبا محمد الحسن بن هارون المهلبى، فأمر بها فلحنت، وتغنى بها، فلم يزل يشرب عليها ويطرب بقية يومه . وإذا كان النص يدل من بعض زواياه على تردد سيف الدولة في الإقبال على مجالس الغناء، فإنه يدل دون شك على تحريض أبي فراس على حضور هذه المجالس ودعوته إليها وصياغة هذه الدعوة شعراً أصبح في ذاته مادة للغناء عند الوزير المهلبى .

ولاشك أن هذه جميعاً من شأنها أن تقترب بالفتى حتى وإن كان ناثراً من عالم التغزل بالجمال والتغنى به، وعلى نحو خاص جمال المرأة .

لكن من أهم المظاهر التي تساعد على هذا الاقتراب نزعة الفروسية التي تلبست أبا فراس منذ صباه المبكر، وهي نزعة تقترب في العرف العربي بثنائية التعامل القائمة في

مجابهة كل من الرجال والنساء ، فالطائفة الأولى هي مجال المنافسين الذين ينبغي أن يقابلوا بكل الصرامة والحذر ، والطائفة الثانية هي مجال نمو «الحسان» اللاتي ينبغي أن يعاملن بكل الرقة والضعف ، ويقدر ما تكون المبالغة في أحد الطرفين ، يقابلها تطرف مماثل في الطرف الآخر ، ومن أجل هذا كان من كمال الفارس أن يكون رقيقاً وغزلاً ، وكان من كمال المتغزل أن يكون شاعراً «إن مقومات الفروسية هي التي قامت عليها أساساً شخصية أبي فراس المركبة والمتعددة الأبعاد والجوانب ، وقد كان من تمام هذه المقومات أن يكون الفارس - وبخاصة إذا كان أميراً نبيلاً مثل أبي فراس - شاعراً ومثقفاً بثقافة عصره ومؤدباً بأدابه» (٥٦) .

لقد جسد أبو فراس هذه الثنائية بين إقدامه في الحرب ومهابته أمام العيون الجميلة التي ترميه بالسهام التي لا يستطيع تلافيها ، في حين أنه يستطيع أن يتلافى سهام الحرب حين قال (٥٧) :

أَعَزَّنْ عَلَى قَلْبِي بِخَيْلٍ مِنَ الْهَوَى
فَطَارَدَ عَنْهُمْ الْقِرَالُ الْمُغَارِلُ
بِأَسْنِهِمْ لَفْظٍ لَمْ تُرْكَبْ نِصَالُهَا
وَأَسْنِيَّافٍ لِحَظٍّ مَا جَلَّتْهَا الصُّيَاقِلُ
وَقَائِعُ قَتْلَى الْحُبِّ فِيهَا كَثِيرَةٌ
وَلَمْ يَشْنَتْهُمْ هِرْزُ سَيْفٍ وَلَا هُرْزُ ذَابِلُ
أَرَامِيَّتِي كُلُّ السَّهَامِ مُصِيبَةٌ
وَأَنْتَ لِي الرَّامِي وَكُلِّي مَقَاتِلُ
فَلَا تُثْبِرِعِينِي إِنْ هَلَكْتُ مَلَامَةً
فَأَيْسَرُ مَا لَأَقِينُكَ مِنْكَ قَاتِلُ
وَإِنِّي لِمَقْفُودٌ دَامَ وَعِنْدَكَ هَائِبُ
وَفِي الْحَيِّ سَخْبَبَانُ وَعِنْدَكَ «بَاقِلُ»

وواضح أن لغة الحرب هي التي تعبر لغة الحب مفرداتها هنا، فخيول الهوى وأسهم الألفاظ وأسياف الألفاظ، تشير وقائع يكثر فيها القتل دون أن يستل سيف أو يهتز رمح، وكل السهام التي تأتي من الأعين الجميلة تصيب، وهي حيث أصابت تقتل، أما الفارس الذي تعود أن يكون مقدماً دائماً فيبدو هنا هائباً، والبليغ الذي تعود أن يكون «سحبان» فصاحة، يتلجلج لسانه أمام الحسناء، فيبدو وكأنه «باقل» .

واستعارة لغة الحرب هنا في الحديث عن الحب، تبدو وكأنها الوجه الآخر لدينار الفارس الذي صك «عنترة» وجهه المقابل في أبياته الشهيرة :

ولقد نكرتُك والرماح نواهلُ

منّي وبيض الهند تقطر من دمي

فودتُ قبيل السيوف لأنها

لمعت كسبارق ثغرك المتبسّم

حيث تستعير الصورة بوضوح لغة الحب خلال الحديث عن الحرب، والدلالة المستخلصة من كلا الوجهين هي شدة التلاحم بين الفروسية والغزل أو بين الحب والحرب، وشدة الحرص أيضاً على تقابل النتائج، فالفارس الذي يحرص دائماً على النصر هناك، ويعز عليه أن يتلقى الهزيمة أو أن يعترف بها، هو الذي يحرص هنا على أن يتلقى «الهزيمة» ويظهر الضعف في حالة المحب الواله، أو يتنازل عن القوة ويعفو في حالة الفارس المحايد .

وأبوفراس يستعير مفردات الحرب كثيراً في قصائده الغزلية، حتى دافع «الثار» الذي يجعل الفارس مقدماً على الانتقام من عدوه، يستعيره أبوفراس في مقطوعة رقيقة عندما يتغزل في حسناء من بنات الفرس، أخذت تطلب منه ثار قومها من هزيمة العرب لهم في يوم «ذي قار»، يقول (٥٨) :

فقاتلي شهابين بديع الجمال

أعجمي الهوى فصيح الدلال

سَلَّ سَيْفَ الْهَوَى عَلَيَّ وَنَادَى
يَا لَنَارِ الْأَغْصَامِ وَالْأَخْوَالِ
كَيْفَ أَرْجُو مِمَّنْ يَرَى النَّارَ عِنْدِي
خُلُقاً مِنْ تَعَطُّفٍ وَوَصَالِ
بَعْدَ مَا كَرَّتِ السَّنُونُ وَحَالَتْ
دُونَ «ذِي قَنَارِ» الدُّهُورُ الْخَوَالِي
مَا نَرَتْ أَسْتُرَّتِي بِذِي قَنَارٍ أَنِّي
بَغِضْ مِنْ جَنُودُكُوا مِنَ الْإِبْطَالِ
أَيُّهَا الْمَلْزَمِي جَرَّائِرَ قَوْمِي
بَعْدَ مَا قَدْ مَضَتْ عَلَيْهَا اللَّيَالِي
لَمْ أَكُنْ مِنْ جُنَاتِهَا عَالِمَ اللُّه
وَإِنِّي لِحَرْهَا الْيَوْمَ صَالِي

إن الذي يقدم على الانتقام، وله اليد العليا هنا هو «الجمال والحسن»، وهو يملك
قوة يرمز إليها بالغزال الشادن، في حين يرمز عادة إلى قوة الفروسية بالأسد الهصور،
ولسوف نرى رمز الغزال يمتد كثيراً في غزليات أبي فراس تجسيدا لهذه القوة الناعمة
الملتوية الغامضة، التي تمتزج فيها «عجمة الهوى» مع «فصاحة الدلال» وهو امتزاج
غريب عبر عنه أبو فراس في البيت الأول من مقطوعته، ولعل من بعض أسرارها أنه
يصيب المبارز المتحدي والعاشق بالحيرة والهيبة والعجمة الكلامية:

وَإِنِّي لَمِيقْدَامٍ وَعِنْدَكَ هَائِبٌ
وَفِي الْحَيِّ سَخْبَانٌ وَعِنْدَكَ بِاقِلٌ

وهذا «الظبي» الذي ينتصر دائماً على «الأسد» في غزل الشعراء والفرسان، يشيع
في قصائد أبي فراس، ويستطيع أن يصل بسهامه المصيبة دائماً إلى مقاتل الفارس،
وجسده كله مقاتل:

أَرَامِيَّتِي كُلُّ السُّهَامِ مُصِيبَةٌ
وَأَنْتَ لِي الرَّامِي وَكُلِّي مَقَاتِلُ

وعندما تصل سهام هذا الظبي الغرير إلى القلب فإنها تبعث السهاد وتحرم العينين النوم ويقع الفؤاد أسيراً :

يَا مَغْفِرَ شَرِّ النَّاسِ هَلْ لِي
مِمَّا لَقِيتُ مُجِيرُ
أَصَابَ غِرَّةَ قَلْبِي
هَذَا الْغَزَالُ الْغَرِيرُ
فَغَفِرَ لِي طَوِيلُ
وَعَفَرَ نَوْمِي قَصِيرُ
أَسْرَتَ مِثْلِي فُؤَادِي
يَفْقِدُكَ ذَاكَ الْأَسِيرُ

ويظل الأرق والدمع حليفين أمام ما تحدثه عيون الظبي في عيون ضحيته :

وَلِي إِذَا كُلُّ عَيْنٍ نَامَ صَاحِبُهَا
عَيْنٌ تَحَالَفَ فِيهَا الدَّمْعُ وَالْأَرْقُ
لَوْلَا يَا ظَبْيَةَ الْأَنْسِ الَّتِي نَظَرْتُ
لَمَّا وَصَلْتَنِي إِلَى مَكْرُوهِ الْحَدَقِ

والذي يشيره في الظبي ليس جمال الجيد والعينين فحسب ، وإنما يشيره أيضاً الطبع النافر المتمرد :

وَقَطَبْنِي غَرِيرٍ فِي فُؤَادِي كِنَاسُهُ
إِذَا اكْتَنَسَ الْعَيْنُ الْقَالَةَ وَخُورَهَا
فَمِنْ خَلْقِهِ لِبَائِثُهَا وَنُحُورَهَا
وَمِنْ خَلْقِهِ عِمْنِيَّائُهَا وَنُقُورَهَا

ونزعة النفار تلك غير مستغربة من الحساء ، مادامت تنتمي في النهاية شعرياً إلى جنس الغزلان :

قَمَرٌ دُونَ حُسْنِهِ الْأَقَمَارُ
وَقَضِيبٌ مِنَ النُّقَا مُسْتَعَارُ

وَعَزَّالٌ قَسِيهٌ نِفَّارٌ وَلَا يَدُ
عَ قَمَرٍ شَيْمَةٍ الظُّبَاءِ النَّفَّارُ

وهذا النفور الجميل من الغزال يقابله «رضوخ» ورضا من الأسد، يتجلى خلاله «إذلال» كثير من الأشياء التي كانت متعودة على «الكبر»، ومن أجل هذا فإن أبيات أبي فراس الشهيرة: (٥٩)

الآنَ حِينَ عَزَّزْتُ رُشْنَ
بِدِي فَمَا غَسَّتْ نَفْسِي عَلَى حَسْرَةٍ
وَنَهَيْتُ نَفْسِي فَأَنْتَهَيْتُ
وَزَجَرْتُ قَلْبِي فَأَنْزَجَرْتُ
الْحُبَّ قَسِيهَهُ مَذَلَّةً
إِلَّا عَلَى الرَّجُلِ الذَّكَرِ
هَيْهَاتَ لَسْتُ أَبَا فِرَاسٍ
إِنْ وَقَعْتُ لِمَنْ غَدَرُ

هذه الأبيات تمثل مغالبة لما يعانيه هو، ويعرب عنه بنهي النفس وزجر القلب والاعتراف بمذلة الحب، والصراخ بأنه لن يفي لمن غدر، وهو صراخ «الذكر» أكثر من اعترافات العاشق التي تبدى على نحو جميل في مفتتح رائيته الرائعة التي كتبها لأول عهده بالأسر (٦٠):

أَرَاكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شَيْمَتِكَ الصُّبْرِ
أَمَّا لِلْهُوَى نَهْيٌ عَلَيْكَ وَلَا أَمْرُ
بَلَى، أَنَا مُشْتَقٌّ وَعِنْدِي لَوْعَةٌ
وَلَكِنْ مِثْلِي لَا يُذَاعُ لَهُ سِرُّ
إِذَا اللَّيْلُ أَضْوَأَنِي بِسَطَطِ الْهُوَى
وَأَذَلَّتْ مَعَا مِنْ خَلَائِقِهِ الْكِبَرُ

تَكَادُ تُضِيءُ النَّارُ بَيْنَ جَسَدِي وَأَنْحِي
إِذَا هِيَ أَنْكَتَهَا الصُّبَابَةُ وَالْفَخْرُ
مُفْلَلَّتِي بِالْوَصْلِ وَالْمَوْتِ دُونَهُ
إِذَا مِتُّ ظَمِئَانَا فَلَا نَزَلَ الْقَطْرُ
حَفِظْتُ وَضَعِي سَغَتِ الْمَوَدَّةَ بَيْنَنَا
وَأَحْسَنَ مِنْ بَعْضِ الْوَفَاءِ لَكَ الْغَنَرُ
بِنَفْسِي مِنَ الْغَادِينَ فِي الْحَيِّ عَادَةُ
هَوَايَ لَهَا نَتَبُّ وَبَهْجَتُهَا عُذْرُ
تَرْوُغُ إِلَى الْوَاشِينَ فِيَّ وَإِنْ لِي
لَأُنْأَى بِهَا عَنْ كُلِّ وَاشِيَةٍ وَقُرُ
بَنَوْتُ وَأَهْلِي خَاصِرُونَ لِأُنْزِي
أَرَى أَنْ دَاراً لَسْتُ مِنْ أَهْلِهَا قَفَرُ
وَحَارِبْتُ قَوْمِي فِي هَوَاكِ وَإِنَّهُمْ
وَإِيَّايَ لَوْلَا حُبُّكَ الْمَاءُ وَالْخُمُرُ
وَقَسَيْتُ فِي بَعْضِ الْوَفَاءِ مَسْذَلَةً
لَأَنْسَةَ فِي الْحَيِّ شَيْمَتُهَا الْغَنَرُ
وَقُورُ وَرَيْعَانُ الصُّبَا يَسْتَفِرُّهَا
فَتَأَرَّنُ أَحْيَاناً كَمَا يَأَرَّنُ الْمُهْرُ
تُسَائِلُنِي : مَنْ أَنْتَ ؟ وَهِيَ عَلِيْمَةٌ
وَهَلْ بِقَتِي مِثْلِي عَلَى حَالِهِ نُحْرُ
فَقُلْتُ كَمَا شَاعَتْ وَشَاءَ لَهَا الْهَوَى :
« قَتِيلِكِ ، قَالَتْ : أَيُّهُمْ فَهْمٌ كُنْتُ
فَقُلْتُ لَهَا : « لَوْ شِئْتُ لَمْ تَتَّعِنْتِي
وَلَمْ تَسْأَلِي عَنِّي وَعِنْدَكَ بِي خُبْرٌ ،

فَقَالَتْ: «لَقَدْ أَرَى بِكَ الدَّهْرُ بَعْدَنَا،
فَقُلْتُ: «مَعَاذَ اللَّهِ! بَلْ أَنْتِ لَا الدَّهْرُ،
وَقُلْتُ أَفْسَرِي لَا أَرَى لِي رَاحَةً
إِذَا الْهَمُّ أَسْأَلَانِي أَلَحُّ بِي الْهَجْرُ
كَأَنِّي أَنَادِي دُونَ مَنِيَّاءَ ظَلْبِيَّةٍ
عَلَى شَرْفِ ظَفْيَاءَ جَلَّلَهَا الدُّغْرُ
تَجَفَّلُ حِينًا ثُمَّ تَدْنُو كَأَنَّمَا
تُنَادِي طَلًّا بِالْوَادِ أَغْجَزَةُ الْخُضْرُ

وأياً ما كانت البواعث المباشرة لقول القصيدة أو تفسيرات رموزها التي قدمها دارسو أبي فراس انطلاقاً من الظروف الزمانية المحيطة بها، فإن اللوحة تبقى تعبيراً شعرياً متكاملًا تجسد حالة «الحب» عند فارس عاشق، وتحمل حيوية في التعبير وديناميكية في التصوير، تساعد على تخليق مستقل للحالة الفنية دون حاجة إلى ربطها بالزمان أو المكان والحدث، وهو استقلال يمثل أول شرائط الديمومة والخلود للعمل الفني .

ولعل من أول ملامح هذه الحيوية وتلك الديناميكية في النص ما يمكن أن نطلق عليه : «الدرامية المرنة»، ونعني بالدرامية وجود خط حوار متصل يتخلل أبيات اللوحة جميعاً، ونعني بالمرونة تنوع أطراف الحوار والانتقال المستمر من المتكلم الأول إلى الثاني إلى الثالث إلى إحياءات الأفراد والجمع والتذكير والتأنيث التي تظهر حيناً، وتشف عن نفسها حيناً آخر، ولكنها في كل الحالات تشعرك أن هنالك حواراً ما، وربما كنت أنت طرفاً فيه .

ويبدأ الحوار بصورة يظهر فيها المسؤول دون أن يظهر السائل، ولا تعطي الصياغة من ملامحه إلا أنه «صوت» متكلم مفرد دون أن يحدد إن كان سائلاً أو سائلة، ثم إنه «صوت» لا يطرح السؤال قبل أن يقرر الحالة التي تبدو له محيرة، وقبل أن يقررها بفعل «أراك» الذي يوحي بالملاحظة الطويلة الدائمة على عكس ما يمكن أن توحي به

عبارة مثل «لماذا أنت ؟» أو «ما بالك ؟» الصوت المجهول إذن مندهش لعدم تمكنه من الربط بين حقيقتين ؛ أولهما أن الهوى متمكن في الفؤاد يستطيع أن ينهى وأن يأمر ولا بد أنه يعلم كذلك ، وهو يقابل بالتجاهل والصدود ، وأن من شأن ذلك أن يقود إلى تفاد الصبر وانهمار الدمع :

أراك عَصِيَّ الدَّمْعِ شَيْمَكُ الصَّبْرِ

أما للهوى نَهْيٌ عليك ولا أمرٌ

ومن هنا يأتي الصوت المجهول المتأكد المتسائل في بداية اللوحة وكأنه ينبعث من تنوء زمني سابق على القصيدة والحدث ، موغل إلى لحظة غير محددة البدء ، تخلخل من خلالها القصيدة مرجعية الإطار الزمني التقليدي لبداية الحدث التي تترتب عليها بالضرورة مرجعية مماثلة لنهايته ، لكننا من خلال هذا البدء ندخل إلى ديمومة الحدث .

إن هذا لتساؤل يفجر «مونولوجاً» لا يتم فيه التوجه بالحديث إلى الصوت السائل ، وإنما يحدث فيه الشاعر نفسه ، فالشوق مشتعل واللوعة كامنة ، ولكن بينها وبين ضوء النهار صرامة الكتمان ، والتحكم في الملامح وقنوات الدموع ، فإذا ماجاء الليل واسترخت عيون الرقباء انبسطت في الصدر يد الهوى ، ونودي الدمع المتكبر المتأبى ، والذي يزيد حبسه النار اشتعالاً ، نودي فألحق به الذل ، وأسيلت كبرياؤه على الخدود ، ومع أن الدمع إذا سال من شأنه أن يخفف من وهج النار ، فإن الصبابة تذكيتها حتى لتكاد تضيء بين الضلوع من شدة توهجها .

ولن ينتهي هذا «المونولوج» بالعودة إلى «الصوت» السائل ، وإنما سيعبر إلى بؤرة الحدث لكي يفتح «ديالوجاً» آخر ، أو بتعبير أدق لكي يمهد للديالوج الآخر بتغيير دفة الحوار من الحديث الداخلي إلى الحديث الخارجي ، منه إليها ، والجملة التي يتم من خلالها ذلك التحول جملة صالحة من الناحية النحوية لأن تكون امتداداً للنغمة الأولى ، أو أن

تكون بداية للنغمة الثانية ، لأنها جملة نداء حذف منها حرف النداء ، فأصبح صالحاً لأن تكون جملة إخبارية أو جملة نداء ، وسوف يستمر البيت بأكمله صالحاً للأمرين :

**مُـعَلَّلَتِي بِالْوَصْلِ وَالْمَوْتِ دُونَهُ
إِذَا مِتُّ ظَمِئَاناً فَلَا نَزْلَ الْقَطْرِ**

ولن يحدد المسار الجديد سوى الفعل الثاني من البيت التالي :

**حَفِظْتُ وَضَعْتُ الْمَوْدَةَ بَيْنَنَا
وَاحْسَنَ مِنْ بَعْضِ الْوَفَاءِ لَكَ الْفِرُّ**

إذا اعتبرنا الفعل «ضِعْتُ» موجهاً إلى المخاطبة وضمير الخطاب بعد اللام «لك» مكسوراً وحتى هذا الفعل صالح من الناحية العروضية والنحوية لأن يكون استمراراً للتمهيد السابق فيما لو قرأ الفعل «وَضِئْتُ» بفتح العين ، على أن التاء للتأنيث ، والفاعل ضمير غائب ، وهي قراءة سوف يترتب عليها أن نعتبر كاف الخطاب بعد اللام مفتوحة ، ويكون الخطاب فيها عاماً على طريقة شعر الحكمة ، وربما يرجع من هذا التوجه شيوع صورة الغائبة في البيتين التاليين اللذين يكرسان التناقض بين سلوك «الظبي الظالم» «والأسد المظلوم» :

**بِنَفْسِي مِنَ الْغَائِبِينَ فِي الْحَيِّ غَادَةً
هَوَايَ لَهَا نَذْبٌ وَيَهْجَتُهَا عُذْرُ
تَرْوُغُ إِلَى الْوَاشِينَ فِيَّ وَإِنْ لِي
لَأَنْدَأُ بِهَا عَنْ كُلِّ وَاشِيَةٍ وَقِرُّ**

ولسوف يقود هذا التمهيد إلى المواجهة الصريحة بين الضميرين «أنا» و «أنت» ، وهي مواجهة تعلن عن رغبة في الاقتراب مع أن هذا الاقتراب لا بد أن يُبْنَى على «الابتعاد» عن أحياء آخرين ، وتعلن عن رغبة في «المودة» مع أن هذه المودة لا بد أن تُبْنَى على «معاداة» أحياء آخرين :

**بَنَوْتُ وَاهِلِي خَاضِرُونَ لَأَنْفِي
أَرَى أَنْ دَارًا لَسْتُ مِنْ أَهْلِهَا قَفَرُ**

وَحَارَبْتُ قَوْمِي فِي هَوَاكِ وَإِنَّهُمْ وَإِيَّايَ، لَوْلَا حُبُّكَ الْمَاءُ وَالْخَمْرُ

لكن موجة التقارب بين الضمائر التي أدت إلى مواجهة بين العاشق والمعشوق من خلال ضميري المتكلم والمخاطبة، لا تلبث أن تعقبها موجة «تباعد» من خلال ظهور صور الغائبة بدلاً من المخاطبة، سواء تبدت هذه الصور في الصفات أو في الضمائر أو الأفعال، وتتراكم خلال هذا الخصائص الأثيرة لديه، الغدر في مقابل الوفاء، والأرن والنفور في مقابل الوقار والاستسلام، وهو ملمح يقود إلى صورة «المهر»، وهو يشكل في التصور مرحلة وسطاً بين وداعة «الغزال» المعشوق، وشراسة الأسد العاشق، غير أنه في الوقت الذي تشكل فيه موجة الغياب تباعداً، تظهر درامية الحوار لكي تحدث توازناً وتقارباً، ويتمثل هذا من خلال أفعال السؤال والإجابة التي تتردد بصورتها الصريحة ست مرات خلال أربعة أبيات متتالية، تبدأ بالتساؤل «تسألني من أنت؟» وهي صيغة تعكس في ذاتها رد فعل لجانب من الحوار غير القولي تجسد في صيغة انوفاء، واستشف من فعل «الأرن» الذي يدل ضمناً على وجود فعل آخر لم يشر إليه، وهو فعل «التقرب» من العاشق الذي كان الرد عليه «الأرن» من المعشوق، وهكذا تسبق هذه الأفعال بمجموعة أفعال حوارية ضمنية، ويتلوها أيضاً امتدادات لصورة الحوار، لكنها تنقلب إلى حوار داخلي يتمثل في هذا الاستسلام الهادئ للصراع العنيف:

وَقَلْبْتُ أَمْرِي لَا أَرَى لِي رَاحَةً إِذَا الْهَمُّ أَسْأَلَنِي أَلْحَ بِي الْهَجْرُ

إن هذا الاستسلام سوف تتسع معه فجوة البعد، فتبدو كأنها فوهة متسعة في الوادي «ميثاء» تفصل بينهما، وسوف تظهر صورة الظبية من جديد، لكنها هذه المرة ليست الظبية المستأسدة، ولا حتى الظبية / المهر النافرة، وإنما هي الظبية المذعورة، التي تقترب في تلهف كأن المسافة بينها وبين ولدها تتسع لأن أقدامه لم تساعد في الوادي على الركض، وسوف يتشعب طرف الحوار وتباعد الأصوات، فهو ينادي الظبية وهي تنادي ولدها، والهوة تتسع بين الجميع والوادي يمتص الأصوات المتداخلة، فيخلق منها صوتاً واحداً، هو صوت الفارس العاشق.

إن هذا الفارس العاشق القلق الذي لا يكاد يستقر به المقام في مكان، فهو دائماً طموح إلى ما هو أبعد وأصعب، يكاد يخلع قلقه على جملة الشعرية، وعلى شخصياته التي تكره الرتابة والاستسلام، ولعل شيوع الحوار عنده واحد من مظاهر هذا القلق والتوتر، حيث لا تجد الغنائية الطويلة المسترسلة ذات الصوت الأحادي طريقها إلى شعر أبي فراس، مع غلبة الوحدة وكثرة المناجاة في بعض فترات حياته.

إن حواريات الحب تحتل عنده أيضاً مطالع القصائد فيما يعرف بالمقدمات الغزلية، وهي غالباً ما كانت تكتب من باب «شد الأوتار» استعداداً للهدف الرئيسي للقصيدة الذي كان «المديح» غالباً، ومن هنا فقد كانت تمثل^(٦١) «لدى النقاد ألواناً من التمثل والكذب، ولا تعدو أن تكون طقساً من طقوس الغناء، يرتفع به الشاعر إلى مقام الإنشاد، وليست كذلك مقدمات أبي فراس التي تصور عواطف صادقة ومشاعر حقيقية . . . وهذه المقدمات وثيقة الصلة بنفسه ومعبرة عنها، ومصورة لشاعرها تصويراً صادقاً، ففيها حديث الحب الذي لا يصدر إلا عن معاناة وتجربة، وفيها دموع تسيل، وأكباد حرى، وقلوب جريحة، وحنين وأسى وشوق وصبابة» وفيها «حديث عن الحب لا يصدر إلا عن خير به، وقلوب مجرحة، وحزن ودموع وحنين إلى الحبيبة يفوق كل حد»^(٦٢).

في إحدى المقدمات الغزلية لقصيدة إخوانية^(٦٣)، يشير أبو فراس صورة «طيف» المحبوبة، وهو يتوسل إلى النوم أن يحل بعينه لكي يراه، لكن النوم يشارك الطيف التأبي والنفور والهجر :

كسيف السَّـبـبـيلُ إلى طَـيْفٍ يُزاورُهُ
والنُّومُ في جُمَّلَةِ الأَخْبَابِ هاجِرُهُ
ما بالُ لَيْلِي لا تُسْـرِي كَوَاجِبُهُ
وطَـيْفُ «عَزَّة» لا يَغْتَادُ زَائِرُهُ
مَنْ لا يَنَامُ فلا صَبْرٌ يُؤازِرُهُ
ولا خَـيـالٌ على شَـحْطٍ يُزاورُهُ

يا ساهراً لَعِبْتَ أَيْدِي الْفِرَاقِ بِهِ
فَالصُّبْرُ خَازِلُهُ وَالْذَّمْعُ نَاصِرُهُ
إِنَّ الْخَبِيرَ الَّذِي هَامَ الْفَوَادُ بِهِ
يَنَامُ عَنْ طَوْلِ لَيْلٍ أَنْتَ سَـاهِرُهُ
مَا أَنْسَ لَا أَنْسَ يَوْمَ الْبَيْنِ مَوْقِفَنَا
وَالشُّوقُ يَنْهَى الْبُكَاءَ عَنِّي، وَيَأْمُرُهُ
وَقَوْلَهَا وَنُفُوعُ الْعَيْنِ وَاكْرِفَةُ
«هَذَا الْفِرَاقُ الَّذِي كُنَّا نَحْـانِرُهُ»
هَلْ أَنْتِ يَا رِفْقَةَ الْعُشَّاقِ مُخْبِرَتِي
عَنِ الْخَلِيطِ الَّذِي زُمْتَ أَبَاعِرُهُ
وَهَلْ رَأَيْتِ أَمَامَ الْحَيِّ جَارِيَةً
كَالْجُوذِرِ الْفَرْدِ، تَقْفُوهُ جَانِرُهُ
وَأَنْتِ يَا رَاكِبًا يُزْجِي مَطِيئَتَهُ
يَسْتَطِيقُ الْحَيَّ لَيْلًا أَوْ يُبَاكِرُهُ
إِذَا وَصَلْتَ فَعَرَضَ بِي وَقُلْ لَهُمْ :
«هَلْ وَاعِدُ الْوَعْدِ يَوْمَ الْبَيْنِ ذَاكِرُهُ»
مَا أَعْجَبَ الْحُبُّ يُفْسِي طُوعَ جَارِيَةٍ
فِي الْحَيِّ مَنْ عَجَزَتْ عَنْهُ مَسَاعِيرُهُ
وَيَتَّقِي الْحَيَّ مِنْ جَاءِ وَغَادِيَةٍ
كَيْفَ الْوَصُولُ إِذَا مَا نَامَ سَامِرُهُ
يَا أَيُّهَا الْعَاذِلُ الرَّاجِي إِنْابَتَهُ
وَالْحُبُّ قَدْ نَشِيبَتْ فِيهِ أَظْفِيرُهُ
لَا تُشْعِلَنَّ فَمَا تَذْري بِحُرْقَتِهِ
أَنْتَ عَـانِلُهُ أَمْ أَنْتَ عَـانِرُهُ؟

إن شيوع القلق والحيوية والدرامية هنا، لا يأتي فقط من اعتماد بنية التركيب على الحواريات المتصلة والمتداخلة، ولكنه إضافة إلى ذلك يأتي من شيوع صيغ الاستفهام والنداء، وهي صيغ تستدعي مشاعر القلق والبحث عن الآخر الذي يشكل طرف الحوار، وفي خلال هذه الصورة القصيرة تطرح سبع علامات استفهام وأربع صرخات نداء، وعلامات الاستفهام تبعث الحيرة في المكان والزمان والمطلق والمحدد، وحيرة المكان غالباً ما تشوبها ملامح مكانية، فالتساؤل : «كيف السبيل ؟» و«كيف الوصول ؟» يلحقهما ملمح زمني يتصل بالليل الذي عليه أن يقدم الغطاء الضروري لكي يتحقق المكان الشعري، فالسبيل إلى «الطيب» غطاؤه نوم «العاشق»، والسبيل إلى «الوصول» إلى المحبوب غطاؤه نوم «السامر» الرقيب، وهذا التشابك بين المكان والزمان، واعتماد كل منهما على الآخر، يزيد من درجة القلق، لأنه يقلل من إمكانيات اللقاء لكل من الطيف والمحبوب، وفي الوقت الذي تتعلق فيه صور الاستفهام السابقة بالمطلق لخلوها من صيغ النداء، تأتي صيغ أخرى مشفوعة بالنداء، فتحدد ذلك المطلق، وتبعث لونا من الإيهام بأن التساؤلات الحائرة وجدت من يصغي إليها، ويطلب بالإجابة، ويزداد ذلك الإيهام عندما نجد المنادى مفردة مؤنثة : «هل أنت» فيشير الضمير صورة المحبوبة للوهلة الأولى، لكننا لا نلبث أن نكتشف أن الضمير موجه إلى رفقة العشاق، لكن بعد أن يكون الالتباس قد أحدث لونا من التماس .

لكن هناك صيغاً أخرى يرتبط فيها النداء بصيغ خبرية أو إنشائية غير الاستفهام، وهي صيغ تلون في النسيج النفسي والبنوي للنص، وتجعل الخطوط متداخلة فيه تداخل الألوان الدقيقة في اللوحة المحكمة .

إن النداء يرتبط في إحدى هذه الصور بجملة خبرية، تبرز التناقض الحاد بين العين الساهرة والعين النائمة الناعمة :

يَا سَاهِرًا لَعِبْتَ أَيَّدِي الْفِرَاقِ بِهِ
فَالصُّبْرُ خَاذِلُهُ وَالذَّمْعُ نَاصِرُهُ

إِنَّ الْحَبِيبَ الَّذِي هَامَ الْفَوَادُ بِهِ
يَنَامُ عَنْ طُولِ لَيْلٍ أَنْتَ سَنَاهِرُهُ

وهو يرتبط مرة أخرى بجملة إنشائية متضرعة، تحمل المنادى رسالة، تستثير الذكرى، وتستحث الوعد :

وَأَنْتَ يَا رَاكِبًا يُرْجِي مَطِيئَتَهُ
يَسْتَطِرِقُ الْحَيَّ لَيْلًا أَوْ يُبَاكِرُهُ
إِذَا وَصَلْتَ فَغَرَضُ بِي وَقُلْ لَهُمْ :
«هَلْ وَاعِدُ الْوَعْدِ يَوْمَ الْبَيْنِ ذَاكِرُهُ»

ثم يرتبط مرة ثالثة بمزيج من الصيغتين كما هو الشأن في الصيغة الأخيرة التي يرتبط فيها المنادى «العاذل» بصيغة من صيغ النهي «لا تشعلن»، تعقبها جملتان استفهاميتان قصيرتان «أأنت عاذره أم أنت عاذله؟» .

وعلى ذلك النحو يستطيع الشاعر أن يصطاد «الطيف» النافر الذي هو صورة معادلة للغزال الشارد والمهر الأرن، وليس من الضروري أن يكون قد اصطاده في شبكة العاشق، فالهم أن يكون قد جسده في شبكة الشعر .

يشير دارسو أبي فراس إلى إحدى الظواهر التعبيرية التي تتكرر في غزلياته، وهي ظاهرة «الفجريات»^(٦٤) أو «الصباحيات»، وهي تلك الظاهرة التي تتخذ من الحد الفاصل بين الليل والنهار، حين يتبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود، موعداً لتسلل العاشق، عائداً من ديار محبوبته، بعد أن كان قد احتفى بجنح الليل، فتسلل إليها وقضى بالقرب منها ساعات من المتعة والسرور لا يصحبهما فيها إلا زق الخمر في بعض المواقف وقد يصحبهما العفاف أحياناً، وهذه الظاهرة تتكرر كثيراً في شعر أبي فراس، ويرسم خلالها لوحات من شعر الغزل الجميل في مثل قوله^(٦٥) :

لَيْسَ سَنَّا رِدَاءَ اللَّيْلِ وَاللَّيْلُ رَاضِعٌ
إِلَى أَنْ تَرُدِّي رَأْسُكَ بِمَشِيْبِ

وَبَيْتُنَا كَغُصْنَيْنِ بَانَةٍ عَابَتْهُمَا
إِلَى الصُّبْحِ رِيحًا شَمَالٍ وَجَنُوبٍ
بِحَالِ تَرْدِ الحَاسِدِينَ بِغَيْظِهِمْ
وَتَطَرُّفِ عَنَّا عَيْنِ كُلِّ رَقِيبٍ
إِلَى أَنْ بَدَا ضَوْءُ الصَّبَاحِ كَأَنَّهُ
مَبْأَدِي نُصُولٍ فِي عِذَارِ خَضِيبٍ
فِيهَا لَيْلٌ قَدْ فَارَقَتْ غَيْرَ مُذَمَّمٍ
وَيَا صُبْحُ قَدْ أَقْبَلْتَ غَيْرَ حَبِيبٍ

أو قوله (١٦) :

وَكَمْ مِنْ لَيْلَةٍ لَمْ أَرَوْ مِنْهُمَا
حَنَنْتُ لَهُمَا وَأَرْقَنِي انْكَسَارُ
قَضَائِي الدِّينَ مَا طَلَهُ وَوَافَى
إِلَيَّ بِهَا الْفَوَادُ الْمُسْتَطَارُ
فَسَبْتُ أَعْلَى خَمْرًا مِنْ رُضَابٍ
لَهَا سَكْرٌ وَلَيْسَ لَهَا خَمَارُ
إِلَى أَنْ رَقَّ ثُوبُ اللَّيْلِ عَنَّا
وَقَالَتْ قُمْ فَسَقَدْ بَرَدَ السُّوَارُ
وَوَلَّتْ تَسْرِقُ اللَّحْظَاتِ نَحْوِي
عَلَى فَرَقٍ كَمَا التَّافَتَ الْمُوَارُ
دَنَا ذَاكَ الصُّبْحُ فَلَسْتُ أَبْرِي
أَشْوَقُ كَمَا كَانَ مِنْهُ أَمْ ضِرَارُ
وَقَدْ عَادَيْتُ ضَوْءَ الصَّبْحِ حَتَّى
لِطَرَفِي عَنْ مَطَالِ عِيَالِهِ الزُّورَارُ

وهذا النمط من شعر الفجريات ، أشار بروكلمان إلى أن أبا فراس متأثر فيه بنمط من أنماط شعر الغزل في القرون الوسطى ، حيث يقول^(٦٧) : «وجدت بالملاحظة في غزلياته معنى الألبة Alba ، وهي غرض من أغراض شعر الغزل في القرون الوسطى يصور فراق الحبيب عند طلوع الصباح الذي يعلنه حراس الليل من أعالي الجبال» .

والواقع أن أبا فراس لم يكن بحاجة إلى أن يستعين بفنون الغزل في العصور الوسطى ، فهذا النوع من الغزل والمغامرة شاع لدى الشعراء العرب وعلى نحو خاص في قصائد امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة اللذين تأثر أبو فراس دون شك بمغامراتهما الفجرية ، وهو يرسم صورة الحب الفارس في بعض ملامحها ، لكنه يظل دائماً محتفظاً بأصالته ولامحه الخاصة ، وهو حين يمتص بعض الرحيق من بستان الأدب العربي قبله ، فإنما يمتصه وهو يمتلك من قبل طاقة كرام النحل في التمثيل ، وإخراج أشهى ألوان الشهد .

٦ - صورة الطرد والصيد :

إذا كانت الفروسية هي الصفة «المفتاح» في شخصية أبي فراس ، التي تجلت في فنون القتال وضروب الشجاعة ، وتجسدت في التعبير عن مشاعر الحب والضعف أمام أعين «الظباء» من الصبايا الحسان ، فإن من الطبيعي أن تتجلى كذلك في مطاردة الظباء والمها ، واقتناص شوارد الحمر ، واصطياد طيور السماء ، والتعبير عن ذلك شعراً من خلال ذلك الفن الذي اشتهر في ذلك العصر ، وأصبح من مكملات الشجاعة والفروسية والإمارة ، وهو فن الطرد والصيد .

كان الطرد والصيد يمثل ثقافة طبقة الخلفاء والأمراء والفرسان وحاشيتهم ، وكان كثير من الخلفاء يولعون به ، ومن هؤلاء المهدي الذي كان يخرج للصيد في مواكب كبيرة ومعه الحرس والحاشية والشعراء الذين يسجلون لحظات الانتصار في معارك المتعة

والترويح ، وقد شغف بالصيد كل من جاء بعد المهدي من الخلفاء ، وكان يشغف به الفضل بن يحيى البرمكي شغفاً شديداً^(٦٨) ومن الطبيعي أن يمتد الشغف إلى الإمارات القوية في الدولة كإمارة بني حمدان ، وأن تكون فنون الصيد المختلفة ووسائله المتعددة جزءاً مما يهتم به البلاط الحمداني ، ليس فقط على مستوى الممارسة ، ولكن على مستوى التنظيم والتقنين ، ويكفي للتدليل على ذلك أن نذكر أن واحداً من أهم الكتب التي ألفت في ذلك العصر حول هذا الفن كتبت في «بلاط الحمدانيين» على يد الكاتب الشاعر الأديب المنجم محمود بن الحسين الذي اشتق له اسم من حروف بدايات المواهب المتعددة التي اشتهر بها «كاتب ، شاعر ، أديب ، منجم» فأطلق عليه «كشاجم» والذي كتب ، من بين ما كتب ، رسالة عن «المصايد والمطاردة» عدت من المراجع الهامة في ذلك الصدد ، إلى جانب دلالتها على شيوع ذلك الفن في العصر عامة ، وفي بلاط الحمدانيين حيث محيط أبي فراس خاصة .

كان العصر عصر تباهي كبار الفرسان بالبراعة في فنون الصيد بدءاً من صيد ضواري الوحوش التي ترعب الصائد لشجاعته وقوتها ، وانتهاء بصيد صغار الطيور التي تدق على الصائد لسرعتها وروغاتها ، وكان عصر تباهي كبار الشعراء بأنهم بارعون في وصف الصيد وأدواته ورحلاته والتقاط دقائق لحظاته وسوانح فنونه ، كان المتوكل يولع بالصيد ولعاً شديداً ، وكان «المعتضد» يولع بصيد الأسود ويتقدم لصيدها وحده في بعض الأحيان كما يقول كشاجم^(٦٩) ، في الوقت الذي كانت فيه الصورة المثلى لصيد الأسد موضع التنافس في إبداع شعراء العصر وتأليف كتابه الذين كانوا يستحضرون الصور العربية القديمة في هذا الشأن لكي يعيدوا إمتاع معاصريهم بها ، ومن الأعمال الأدبية ذات الدلالة في هذا الشأن أن يعمد كاتب مثل بديع الزمان الهمذاني^(٧٠) وهو يكتب مقاماته فيستشير من بين صور الشعر القديمة صورة صيد الأسد على يد بشر بن عوانة ، في إطار وصفه للشجاعة والفروسية والحب ، حيث كان صيد الأسد مهراً ضرورياً لابنة عمه الحسناء فاطمة التي اشترط أبوها عليه أن يسوق مهراً لها

ألفاً من نوق خزاعة، وهو يعلم أن الطريق إلى خزاعة يمر بالأسد «داد»، فيصرع بشر الأسد، ويكتب بدمه على قميصه قصيدته الشهيرة لابنة عمه :

أَفْطَمْتُ لَوْ شِئْتُ بِبِطْنِ خَبْتِ
وَقَدْ لَاقَى الْهَزِيرُ أَخَاكَ بِشَرَا
إِذَا لَرَأَيْتَ لَيْثًا زَارَ لَيْثًا
هَزِيرًا أَغْلَبَ لَيْثًا لَاقَى هَزِيرًا
فَيَنْهَضُ إِذْ تَقْسَاعَسَ عَنْهُ مُهْرِي
مَحَانِرُهُ، فَقُلْتُ عُقِرْتُ مُهْرًا
أَنْلُ قَسَمِي ظَهَرَ الْأَرْضِ إِنِّي
رَأَيْتُ الْأَرْضَ أَثْبَتَ مِنْكَ ظَهْرًا
وَقُلْتُ لَهُ وَقَدْ أَبَدَى نَصْرًا
مَحْدَدَةً وَوَجْهًا مُكْفَرًا
وَفِي يَمْنَايَ مَاضِي الْحَدِّ أَبْقَى
بِمَضْمُونِهِ قَرَارَ الْمَوْتِ أَثْرًا
وَقَلْبِي مِثْلَ قَلْبِكَ لَيْسَ يَخْشَى
مَصَاوِلَهُ فَكَيْفَ يَخَافُ دُغْرًا
وَأَنْتَ تَرُومُ لِلْأَشْيَاءِ قُوَّةً
وَأَطْلُبُ لَابِنَةِ الْأَعْمَامِ مَهْرًا

وعندما أشار بديع الزمان الهمذاني في مقامة أخرى إلى صيد الأسود^(٧٨)، اختار مدينة حمص التي كانت واحدة من مواطن أبي فراس مسرحاً لمقامته، وبديع الزمان كان يعكس بالتأكيد اهتماماً في عصره بالحديث حول الصور الشعرية المثلى للصيد، وفي قمتها الحديث عن شجاعة الأسد وصيده دون شك، والمقارنة بين فحول الشعراء في وصف هذه المشاهد، وهاهو صاحب «الصبح المنبي عن حيشة المتنبى» يختار وصف صيد الأسد لكي يقارن من خلاله بين قصيدة بشر بن عوانة التي أشرنا إليها، وقصيدة البحري في وصف مبارزة الفتاح بن خاقان للأسد وقصيدة المتنبى في مدح بدر بن عمار

وقد قتل أسداً، وهرب منه أسد آخر، ويضاف إلى ذلك ما تناقلته كتب الأدب من قصائد في وصف الأسد لابن المعتز، والشريف الرضي، وابن الرومي وأبي العلاء وغيرهم^(٣٢)، وامتدت نزعة وصف الصيد في صورته المختلفة فيما عرف بالطرديات التي كانت تلبس غالباً صورة الأراجيز، ولأبي نواس نحو خمسين طردية من عيون شعره، وكان ينزع فيها غالباً نحو «الإغراب» على عكس ما سنراه عند أبي فراس الحمداني في طرديته الرجزية، وهذا النوع من القصائد يتميز بالاهتمام بالتفاصيل الدقيقة للصيد، وأدواته، وآلاته، ووسائله، والتقاط صور طريفة من خلال ذلك، فمقار الصقر صولجان، وألسنة الكلاب اللاهثة لحي متدلية على الذقون، وأصابع حراس الكلاب وهم يعتنون بها كأنها أنامل دقيقة لسيدة تنقي ثمرة القطن من بذورها، والطيور التي تقع فريسة الصيد ترسم صورة السجد الركع كما يقول ابن الرومي، وهي بين من يريد المقام ومن يريد الرحيل فيحال بينها وبين ما تريد، وعند شعراء آخرين تبلغ كلاب الصيد من المهارة في الحركة في الظلام والزحف حداً يجعلها كالأفعى، ومقلتها تنطلق كالشهاب نحو الصيد، فلا تخطئ أبداً، أما البازي فمقلته صفراء لامعة كمسمار الذهب، وهو يرفع رأسه كالأمير، يفرق عطاياه، ويهب ما يصيد، ومنسره كسنان الرمح المخضب بالدماء، وسيقانه مكسوة بشعر متهدل كأنه الكتان الأبيض المسترسل الأهداب، وصدره كالرخام الناعم، أو كالمصحف المزخرف المسطور.

فى وسط هذا المناخ الشعري تجيء طردية أبي فراس، وهي تجيء على بحر الرجز شأن كثير من الطرديات في هذا المجال، لكنها تخالف أراجيز أبي فراس الأخرى من حيث عدم جنوحها للغريب كما كان الشأن في أرجوزته في وصف الطبيعة^(٣٣) التي بنيت على مشطور الرجز وقافية القاف :

أَشَاقَكَ الطَّيْفُ الْمُطَارِقُ
أَخِرَ لَيْلٍ لَمْ يَنْقُ عَاشِقُ
وَالصُّبْحُ فِي أَغْقَابِهِ يُسَاقُ
طَالِبٌ ثَارٍ مِنْ ظِلَامٍ لَاحِقُ

وقد بلغت هذه الأرجوزة ثمانين بيتاً مشطوراً ، وامتلات بغريب الألفاظ المألوفة في هذا الفن ، على حين بلغت أرجوزته الطردية المزدوجة مائة وسبعة وثلاثين بيتاً ، وقد اعتمدت على نظام القافية المزدوجة التي يتوافق فيها الشطران في كل بيت في القافية التي تتغير من بيت إلى آخر .

وقد اعتمدت الطردية على تقنية القصص والحوار ، مما أشاع فيها غمطاً من الدرامية والحياة ، ولكن المسحة اللغوية المألوفة جعلت هذه الدرامية تختلف قليلاً عما رأيناه من قبل في حوارياته في قصائده الغزلية حيث تضيق دائرة الحوار هناك بين العاشق المتوله والمعشوق المتدلل ، وتقود الشاعر الدقيقة المتصارعة الحوار داخل مسارب النفس ، فلا يقوى على التعبير عنه إلا اللفظة الخاصة والصورة الدقيقة غير الشائعة ، أما دائرة الحوار هنا فقد اتسعت لتعكس جو المرح والبهجة والتبسط في رحلة استمرت سبعة أيام ، فقد ظهر في الصورة «الصقار» الذي يعنى بصقور الصيد ، و«الفهّاد» ، و«الطباخ» ، و «صاحب الشراب» و«منسق الصحاب» ، ومجموعة من «الغلمان» ، وعشرون من الأصدقاء ، وهذه الدائرة المتسعة لا تصلح لها لغة الحوار الموجز المكثف الذي رأيناه في رائيته الغزلية :

تسائلني من أنتَ وهي عليمّة
وهل لفئتي مثلي على حاله نُكْرُ
فقلتُ كما شاعَتْ وشاءَ لها الهوى
قتيلك، قالتُ : أيُّهمُ فهمُ كُنُورُ

وإنما تصلح لها لغة أقرب إلى «اللغة الشعبية» وحوار أقرب إلى التبسط والمزاح بين الأمير وأتباعه وأصدقائه ، وهو مزاح يندم الأمير نفسه على المبالغة فيه أحياناً :

ثُمَّ نَدِمْتُ غَايَةَ النَّدَامَةِ
وَلَمْتُ نَفْسِي أَكْثَرَ الْمَلَامَةِ
عَلَى مُزَاحِي وَالرَّجَالِ حُضْرُ
وَهُوَ يَزِيدُ حَجَلاً وَيَخْصَرُ

إن القصيدة تبدأ بنغمة تقريرية عن أن العمر الحقيقي هو أيام السرور وليس طول أعوام الحياة، وأن هذه الأيام قليلة يكاد يعدها، ومنها رحلة الصيد هذه :

مَا الْغُفْرُ مَا طَالَتْ بِهِ الدُّهُورُ
الْغُفْرُ مَا تَمَّ بِهِ السُّرُورُ
لَوْ شِئْتُ مِنْهَا قَدْ قَلَنْتُ جِدًّا
عَدَدْتُ أَيَّامَ السُّرُورِ عَدًّا

ثم تبدأ حركة الاستعداد لرحلة الصيد في شكل مجموعة من الأبيات تعتمد على اللغة المجردة المكونة من جمل بسيطة، تبدأ بأفعال الأمر في صور الإثبات والنفي، وتشكل مقاطع حوارية يتحرك فيها الصوت في اتجاه واحد، من الأمير إلى الصقار والفهاد والطباخ :

دَعَاوْتُ بِالصَّقَّارِ ذَاتَ يَوْمٍ
عِنْدَ انْتِبَاهِي سَخَرًا مِنْ نَوْمِي
قُلْتُ لَهُ اخْتَرْ سَبْعَةَ كِبَارَا
كُلُّ نَجِيبٍ يَرُدُّ الْغُفْرَ بَارَا
يَكُونُ لِأَرْزَبٍ مِنْهُمْ أثنَانِ
وَحُمْسُ سَنَةٍ تُفَرِّدُ لِلْغُرْلَانِ
وَأَجْعَلْ كِلَابَ الصُّنْدِ نَوْبَتَيْنِ
تُرْسِلُ مِنْهُمَا اثْنَيْنِ بَعْدَ اثْنَيْنِ

إن مستوى اللغة هنا يذكر بمقطوعة بشار المشهورة :

رَبَابَةٌ رِيَّةُ الْبَيْتِ
تَصُوبُ الْخَلَّ فِي الرُّيَّةِ
لَهَا عَشْرُ جَاغَاتٍ
وَدَيْكَ حَسَنُ الصُّوْتِ

وهو المستوى الذي خوطب بشار فيه من قبل بعض المتشدددين ، فأجابهم بأنه يخاطب جاريته بما تفهم ، وأن هذا أفضل عندها من «قفا نبك» ، وأبو فراس كان موفقاً أيضاً وهو يخاطب صقاره وفهاده وطباخه بهذه الكلمات السهلة .

ثم يعقب هذا المدخل وصف سريع لمسرح الأحداث مكاناً وزماناً وهدفاً ، فالمكان «عين قاصرة» ، وهو مشهور بغزارة الصيد ، وزمان البدء هو ما بين شمسين ، واحدة على وشك الأفول ، وأخرى على وشك الطلوع ، والهدف اللاهي عن مصيره ، طيور الدراج التي تصبح في كل النواحي ، وهي لا تعلم أن آجالها بيد زوارها الذين أناخوا في المكان ، ثم يبدأ المشهد الأول في المعركة ، يتحرك صف الرجال وبينهم القائد ، ويكون قد سبقهم «مكتشف الصيد» وهو غلام خفيف ، ويأتي عجلأ لكي يعلن عن اكتشاف الهدف الأول ، ويتقدم الأمير وحده نحوه ، فإذا هو بقرة وحشية جائمة على البعد ، فيعد نباله ، ويدور دورتين ، ثم يسدد فلا يخطئ الهدف :

وَسِرْتُ فِي صَفٍّ مِنَ الرِّجَالِ

كَأَنَّمَا نَزَحَفُ لِقَيْتَالِ

فَمَا اسْتَوَيْنَا كُلُّنَا حَتَّى وَقَفَ

غُلَيْمٌ كَانَ قَرِيباً مِنْ شَرْفِ

ثُمَّ أَتَانِي عَجِلاً: قَالَ السُّبِقُ

فَقُلْتُ إِنَّ كَانَ الْعِيَانُ قَدْ صَبَقَ

سِرْتُ إِلَيْهِ فَأَرَانِي جَائِمَةً

ظَنَنْتُهَا يَقْظَى وَكَأَنْتَ نَائِمَةً

ثُمَّ أَخَذْتُ نَبْلَةً كَسَانَتْ مَسْعِي

وَنَرْتُ نَوْرَيْنِ وَلَسَمْتُ أَوْسَعَ

حَسَنِي ثُمَّ كُنْتُ فَلَمْ أَخْطِ الطَّلَبِ

لِكُلِّ حَسَنٍ سَبَبٌ مِنْ السُّبَبِ

حقق الأمير إذن النصر في الجولة الأولى في مبارزة فردية أشبه ما تكون بالمبارزة التي تحدث في بدايات المعارك الحربية، وتحتاج إلى مهارات قريبة منها؛ من حسن اختيار اللحظة، ودقة الرصد قبل التوجيه، وفن المباغته، وحسن استخدام السلاح، وهو يود أن يجيء المشهد الثاني مشاركة في إحراز النصر بل وأن يفتح هو باب المنافسة. والصورة الطريفة التي تقترب من اللغة الشعبية والتي ترصدها القصيدة، تصور الغلام وقد انتصر في الجولة الأولى، وتصور جلبة رفاق الصيد وصياحهم وتهليلهم لهذا النصر، وهو ما يسميه أبو فراس «العطعة» مستخدماً لفظاً دارجاً، ويعكس المشهد وكأن الصحاب يشمتون فيه هو، وهو يقلل من أهمية النصر والصياح معاً :

ثُمَّ دَعَوْتُ الْقَوْمَ هَذَا بَازِي
فَأَيُّكُمْ يَنْشَطُ لِلْبِرَارِ
فَقَالَ مِنْهُمْ رَشَاءٌ : «أَنَا أَنَا،
وَلَوْ نَرَى مَسَا بِيَّـدِي لَأَدْعُنَا
فَقُلْتُ: قَابِلْنِي وَرَاءَ النَّهْـرِ
أَنْتَ لِشَطْرٍ وَأَنَا لِشَطْرٍ
طَارَتْ لَهُ نُرَاجِةٌ فَأَرْسَلَا
أَحْسَنَ فِيهَا بَارَةً وَأَجْمَلَا
عَلَّقَهَا فَعَطَّطُوا وَصَاحُوا
وَالْمُنْبِذُ مِنَ التِّبِّ الصَّيَّاحُ
فَقُلْتُ مَا هَذَا الصَّيَّاحُ وَالْقَلَقُ
أَكُلْ هَذَا فَرَحُكَ بِذَا الطَّلَقُ؟

وإذا كان الصحاب قد «عططوا» لأن بازي الغلام قد أصاب صيده وكأنه بذلك انتصر على أبي فراس ضمناً في إحدى جولات الصيد، فقد انتهز هو أول فرصة لإخفاق بازٍ آخر لكي يصب سَيْلاً من التهكم على البازي، فيتساءل إن كان بازياً أم

دجاجة ، ويطالب صاحبه بأن يقص جناحيه ليكون مع الطيور الداجنة في البيت ، ولا بأس بأن يعلق له جلجلاً في رقبته ، ويجعله يرعى مع قطيع الماعز :

صَحْتُ : أَهَذَا الْبَارِ أَمْ نَجَاجَةٌ

لَيْتَ جَنَاحَيْهِ عَلَى نُرَاجَةٍ

قُصْ جَنَاحَيْهِ يَكُنْ فِي الدَّارِ

مَعَ الدَّبَاسِيِّ وَمَعَ الْقَمَّارِي !

وَاعْمِدْ إِلَى جُلْجُلِهِ الْبَاسِيعِ

فَاجْزَعُهُ فِي عَنَزٍ مِنَ الْقَطِيعِ

وإذا كان الحوار الخفيف الذي يشي بالفرح والتحدي والسخرية والتهكم يسيطر على مقاطع القصيدة ، فإن الشاعر لا ينسى أن يُعطي لفن التفاصيل الدقيقة الذي اشتهر به هذا اللون من الطرديات فرصة الظهور وهو يصف صقوره وكلابه ، فهو في وصفه لأحد البزاة يتحدث عن حسنه وبهرجته وحجمه المتوسط ، ويرسم صورة جميلة للنقوش الخفيفة على صدره وكأنها آثار مشي الذر في الرماد ، ولعينيه اللتين تقدحان شرراً ، وتبعثان من غارين عميقين ، ولمنصره الفخم ، وفخذه المملئة ، وراحته التي تغمر الكف :

جِئْتُ بِبَارٍ حَسَنٍ مُبْهَرَجٍ

دُونَ الْعُقَّابِ وَقُوقِ الرُّمَجِ

زَيْنٍ لِرَائِيهِ وَقُوقِ الزَّيْنِ

يَنْظُرُ مِنْ نَارَيْنِ فِي غَسَّارَيْنِ

كَأَنَّ قُوقَ صَنْدَرِهِ وَالْهَادِي

أَثَارَ مَسْعَى الذَّرِّ فِي الرَّمَادِ

ذِي مِئْسَرٍ فَخْمٍ وَعَيْنٍ غَائِرَةٍ

وَقَخِيزٍ مِثْلَ الْيَمِينِ وَأَفِيرَةٍ

وَرَاخَةٍ تَغْمُرُ كَفِّي سَبْطَةً

زَادَ عَلَى قُنَرِ الْبُزَاةِ بَسْطَةً

وعندما تنتقل الرحلة من صيد الطيور إلى صيد الوحوش والظباء، ينتقل معها مستوى اللغة من شاطئ النهر إلى عرض الصحراء، فنحس بالألفاظ الملائمة لوصف القطيع، يتقدمه عبل أفرع، ولوصف المرعى وقد تعهده الوسمي والولي، ولوصف المطر وقد أمده واكف السحاب المتصل الرباب، ويجيء هذا كله في إطار الاهتمام بتفاصيل اللوحة، واسترسال النفس الشعري:

ثُمَّ عَدَلْنَا نَطْلُبُ الْمُتَوَكِّلِينَ
نَلْتَمِسُ الْوُحُوشَ وَالظَّبَاءَ
عَنْ لَنَا سِرًّا بِبَطْنِ الْوَادِي
يَقْدُمُهُ أَفْرَعُ عَيْلُ الْهَادِي
قَدْ صَدَرَتْ عَنْ مَنَهْلٍ رَوِيٍّ
مِنْ غُبَرِ الْوَسْمِيِّ وَالْوَلِيِّ
لَيْسَ بِمَطْرُوقٍ وَلَا بِكَيْيٍ
وَمَرَّتْهُ مُقَفَّتٌ بِلِجْنِيٍّ
رَعَيْنَ فِيهِ غَيْرَ مَذْعُورَاتٍ
بِقَاعِ وَادٍ وَأَفْرِ النَّبَاتِ
مَرُّ عَلَيْهِ غَدِيقُ السُّحَابِ
بِوَكَفٍ مُتَّصِلِ الرُّبَابِ
مَا زَالَ فِي خَفْضٍ وَخُسْنٍ حَالٍ
حَتَّى أَصَابَتْهُ بِنَا اللَّيَالِي

وتعود اللوحة الطردية بين الحين والحين إلى الصحاب وهم يتصايحون أو يتعابثون، ويأكلون من صيدهم عجلي على ظهور خيولهم، يطمعون في مواصلة الصيد الذي يتراكم أمامهم بالمئات حتى لا يجد من يأكله، وهم حين يشربون ينسون تقاليد الشرب، فيعب كل منهم من الزق ما يشاء استجابة لروح المرح والسرور الذي يستمر سبع ليال متصلات:

ثُمَّ انْصَرَفْنَا وَالْبَغَالُ مُوقِرَةٌ
فِي لَيْلَةٍ مِثْلِ الصَّبَاحِ مُسْفِرَةٌ

حَسْبِيَ أَتَيْنَا رَحَلْنَا بِلَيْلٍ
 وَقَدْ سُبِقْنَا بِجِيَادِ الْخَيْلِ
 ثُمَّ نَزَلْنَا وَطَرَحْنَا الْمُنْبِيْدَا
 حَسْبِيَ عَمَدَتْنَا مِائَةٌ وَزَيْدَا
 فَلَمْ نَزَلْ نَقْلِي وَنَشْنُوي وَنَصْبِ
 حَسْبِيَ طَلَبْنَا صَاحِبِيَا فَلَمْ نُصِبِ
 شُرْبًا كَمَا عَنْ مِنَ الرِّقَاقِ
 بِغَيْرِ تَرْتِيْبٍ وَغَيْرِ سَاقِ
 فَلَمْ نَزَلْ سَبْعَ لَيَْالٍ عِنْدَا
 أَسْنَعَدَ مَنْ رَاحَ وَاحْظَى مَنْ عَدَا

لقد قدم أبوفراس ، استكمالاً لصورة الفارس ، صورة فريدة لعالم الصيد والقنص ، وقدم للشعر العربي طردية متميزة ، ربما لأنه لم يكن شاعراً في رحلة صيد يريد بقصيدته أن يزيد من متعة الأمير الذي يتبعه ، ولكنه كان أميراً شاعراً ، أراد بقصيدته أن يزيد من متعة الأصدقاء والغلمان المرافقين له .

٧ - صورة الأسير:

تتداعى بعض كلمات اللغة وتتجاذب وتشتد الصلة بينها ، فإذا ذكرت إحداها استدعت الأخرى أو الأخريات نظراً لألفة الربط بينها ، ومن بين هذه الكلمات : «أبوفراس - الأسير» فقد ارتبطت الكلمتان في تراث الفروسية والشعر العربي ، وأصبح أبوفراس يُعدّ أشهر أسير أو نموذجاً للأسير ، وربما لا يعود ذلك إلى أنه أطول من قضى في الأسر مدة ، أو أشد من عانى ألماً ، أو أرفع من أسر رتبة ، بقدر ما يعود إلى قدرة تعبيره الشعرية الرائعة عن هذه الفترة الدقيقة من حياته ، وهي قدرة لم تتفجر داخل جدران السجن الضيقة فحسب ، وإنما كانت قد تفجرت كذلك من قبل في فضاء الحرية الواسع الذي عبّ منه أبوفراس فروسية وصيداً وعشقاً ، وعلى قدر ما بين الفضائيين من تباعد ، ظهرت طواعية هذه الطاقة التعبيرية التي تجاوزت مع النفس الشاعرة لصاحبها ،

فكانت أجنحته في السماوات المفتوحة بلا حدود، كما كانت شمعته حين ضاقت به الأرض بما رحبت، وعكست في الحالتين صورة من أجمل صور التعبير عن المشاعر الصادقة قوة وضعفاً في الأدب العربي .

لقد هزت روميات أبي فراس أو قصائده في الأسر مشاعر قراء الأدب العربي من بين أبناء اللغة أو من المترددين إليها من لغات أخرى، وأثارت كثيراً من التساؤلات، سال في سبيل الإجابة عنها كثير من مداد الدارسين مما قد نكون في غير حاجة إلى الحديث عنه إلا من باب الإجمال والتذكير، لكي نعطي مساحة أكبر للاتصال المباشر بيننا وبين النص الشعري ذاته، ولكي نتخفف قليلاً من مساءلة الأحداث، ونتحول إلى محاوره النصوص . كانت مشاعر بعض الأدباء والنقاد في مواجهة الروميات تبدو متوهجة، مع إحساسها بأنها لم تجد من الكلام ما يعبر تماماً عن وهج هذه المشاعر، يقول الدكتور زكي مبارك عند حديثه عن «الروميات»^(٧٤) : « كن كيف شئت من قوة القلب، ثم اقرأ روميات أبي فراس فستعرف أن القوة الإنسانية في حاجة إلى من ييكها حين تزول، وليت القلم يطاوعني لأشرح بعض ما أريد، وأنا أريد أن أقول : إنَّ عنفوان الرجال من كنوز الحياة، ولكنها كنوز معرضة للتزييف حين يعروها الحمود، العنفوان في الرجل الشجاع هو أنضر من الصبابة في الوجه الجميل، والصبابة تجد من ييكها حين تزول، أما العنفوان حين يخمد فلا يجد من يشيعه بطيف من الرثاء» ويضيف قائلاً : «ما قرأت روميات أبي فراس إلا تمثلت زوال الجبال، تمثلت عنفوان الفارس الفاتك الذي قضت الأقدار بأن يُمسي وهو في ظلمات من ذلة الأسر، وهزيمة القلب، وانصهار الروح . لا تذكروا آلام المتنبى، ولا أشجان المعري، ولا وجد ابن زيدون، كل أولئك أحمالهم خفاف بجانب ما حمل أبو فراس، وما ظنكم بقائد عظيم يذله الأسر حتى يعود طفلاً يتوجع من جراحه ويشكو لأمه» .

وما يقوله زكي مبارك ترجيع لصيحات الإعجاب التي لم تتوقف منذ عصر ابن خالويه حول هذه الروميات حتى اليوم، كما لم يتوقف النقاش حولها على يد الدارسين، بدءاً من تسميتها بالروميات التي يقول عنها الثعالبي :^(٧٥) « ولا سيما

الروميات التي رمى بها هدف الإحسان، وأصاب شاكلة الصواب، ولعمري إنها كما قرأته لبعض البلغاء لو سمعته الوحش أنست، أو خوطبت به الخرس نطقت، أو استدعي به الطير نزلت « على حين يسميها غير الثعالبي، كابن شرف بالأسريات، ويشير بعض الدارسين المعاصرين تساؤلات حول التسمية^(٧١)، ومدى مشروعية علاقتها بالمكان الذي قيلت فيه مع أنها تكاد تخلو من تأثيرات المناخ الرومي من الناحية الثقافية والاجتماعية .

ولا تقل المناقشات كثرة وتشعباً حول فترة الأسر، وعدد مراته، وطريقة الخلاص منه، وهي مناقشات ملأت كثيراً من الصفحات قديماً وحديثاً، وسوف نكتفي بإيراد موجز انتهى إليه أحد دارسي أبي فراس البارزين بعد مناقشته التفصيلية لنحو ثلاثين رواية مختلفة حول فترة الأسر وعدد مراته، يقول الدكتور نعمان القاضي في دراسته حول أبي فراس^(٧٢) :

«ويمكننا التماساً لوجه الحقيقة في هذه القضية الغامضة أن نصنف الروايات المختلفة التي عالجتها إلى ثلاثة اتجاهات : أولها أن الأسر وقع عام ٣٤٨هـ، وأنا أبا فراس قد اقتيد إلى خرشنة، وأصحاب هذه الوجهة هم : ابن النديم . . والشيخ المكين، وابن خلكان، والصفدي، وابن العماد، وابن جماعة، ومن المستشرقين صدر الدين في رده على دفورجاك، ومنهم هؤلاء جميعاً بأن أسر أبي فراس قد استمر سبع سنوات .

والاتجاه الثاني، يذهب أصحابه إلى أن الأسر قد وقع عام ٣٥١هـ، وهم : ابن خالويه، والقاضي التنوخي، ومسكويه، والأنطاكي، وابن ظافر، وابن الأثير، وأبوالفدا، وابن الوردي، والذهبي، وابن تغري بردي، ومن المحدثين : زكي المحاسني، وشوقي ضيف، وسامي الدهان، وأحمد بدوي، وإنعام الجندي، ومن المستشرقين : رودلف دفورجاك، وماريوس كاتار، وفازيليف، وهؤلاء جميعاً تابعوا ابن خالويه في أن الأسر لم يتعد أربع سنين، انتهت في عام ٣٥٥هـ بافتداء أبي فراس .

أما أصحاب الاتجاه الثالث، فيذهبون إلى أن الأسر قد وقع مرتين، أولاهما سنة ٣٤٨ هـ، وأن أبا فراس سجن بخرشنة، وأنه ركض بحصانه من أعلى الحصن فنجأ . . . والثانية أسره في منبج عام ٣٥١ هـ وحمله إلى القسطنطينية حيث أقام في الأسر أربع سنين، وأكد هذا بعض المؤرخين من المتأخرين مثل: أفرام البستاني، وبطرس البستاني، وأحمد الزين، وراغب الطباخ، وسليمان الصائغ، وسامي الكيالي، وفاروق عبود، وأسعد طلس، ومحسن العاملي، والأميني النجفي، وفون كريم، وبروكلمان، وهوار، وفرتياخ، وبلاشير، وغيرهم . وبعد أن يناقش الباحث مختلف الروايات وأسانيدھا، ينتهي إلى القول^(٧٨) بأنه «لا يبقى أمامنا سوى أنه أسر في عام ٣٥١ هـ، وأن أسره استمر أربع سنوات حتى اقتدي عام ٣٥٥ م» ونحن نتفق معه فيما انتهى إليه .

وآخر النقاط التي يدور حولها النقاش هي كيفية الأسر، وأرجح الآراء فيها ما يرويه ابن خلكان في أكثر من موضع في الديوان، من أن ابن أخت ملك الروم خرج في ألف فارس من الروم إلى نواحي منبج، فصادف الأمير أبا فراس يتصيد في سبعين فارساً، فأرادہ أصحابه على الهزيمة، فأبى وثبت حتى أثخن بالجراح وأسر .

وعلى أية حال فقد وقع أبوفراس في الأسر لمدة أربع سنوات، كان أبرز رفاقه فيها الشعر الذي تنفس من خلاله كثيراً من المشاعر الإنسانية النبيلة التي حملت ألوان الطيف بين عتاب، وثورة وغضب، واعتداد، وافتخار، وشوق، وضعف، وحنين، وإباء، وتلونت اللغة الشاعرة لديه بهذه الألوان المتعددة للطيف النبيل، واكتسب تاريخ الشعر العربي بعداً جديداً من خلالها، بل أمد هذا في عمر اللغة ذاتها كما يقول زكي مبارك .

لقد كتب أبوفراس خلال فترة الأسر نحو خمس وأربعين قصيدة ومقطوعة، وقد ناقشنا بعضاً منها أثناء الإشارة إلى صورة الأم وإلى صورة الفارس، وسوف نكمل سريعاً الوقوف أمام بعض لمحاتها الفنية بقدر ما يسمح به الحيز المتاح، مدركين أن الوقوف التفصيلي أمام الملامح الفنية للروميات، ربما يتطلب كتاباً مستقلاً لاستجلاء

بعض جوانب أسرارهِ الشعرية . إن قصائده الأولى فى الأسر تتصارع فيها المشاعر بين التجلد، والفرع، والرجاء، والاعتزاز بالنفس، وهو يخاطب بها سيف الدولة، معقد الأمل وفك الإِسار، وفي قصيدته الدالية التي يقول ابن خالويه إن أبا فراس كتب بها إلى سيف الدولة أول ما أسرى سألَه المُقاداة بأخي امبراطور الروم الذي كان في أسر المسلمين^(٣)، في هذه القصيدة تتداخل كثير من هذه المشاعر وتتجاذب في محاولة لإعطاء صورة للتوازن الشعوري :

دَعَوْتُكَ لِلْجَفْنِ الْقَرِيحِ الْمُسْهَدِ
لَدَيَّ وَلِلنُّومِ الْقَلِيلِ الْمَشْشَرِّ
وَمَا ذَاكَ بَخْلًا بِالْحَيَاةِ، وَإِنِّهَا
لَأَوَّلُ مَنْبُذٍ لَأَوَّلِ مُجْتَنَدِ
وَمَا الْأَسْرُ مِمَّا ضِيقَتْ نَزْعًا بِحِمْلِهِ
وَمَا الْخَطْبُ مِمَّا أَنْ أَقُولَ لَهُ: قَدْ
وَمَا زِلْتُ عَنِّي أَنْ شَخَصْنَا مُعْرَضًا
لِنَبْلِ الْعِدَى إِنْ لَمْ يُصَبَّ فَكَانَ قَدْ
وَلَكِنِّي أَخْشَارُ مَوْتِ بَنِي أَبِي
عَلَى صَهَوَاتِ الْخَيْلِ غَيْرِ مُوسِدِ
وَتَأْبَى وَأَبَى أَنْ أُمُوتَ مُوسِدًا
بِأَيْدِي النُّصَارَى مَوْتِ أَكْمَدِ أَكْبَدِ
نَضَّوْتُ عَلَى الْأَيَّامِ ثَوْبَ جَلَانَتِي
وَلَكِنِّي لَمْ أَنْصُ ثَوْبَ التُّجَلُّدِ
وَمَا أَنَا إِلَّا بَيْنَ أَمْرٍ وَضِدِّهِ
يُجَبِّدُنِي فِي كُلِّ يَوْمٍ مُجَبِّدِ
فَمِنْ حُسْنِ صَبْرِ بِالسَّلَامَةِ وَاعِدِي
وَمِنْ رَيْبِ نَهْرِ بِالرُّدَى مُتَوَعِدِي

إن هذه النفثة القوية تبث التوتر الفني من خلال الصراع بين الأشياء وأضدادها على حد قول أبي فراس نفسه : «وما أنا إلا بين أمر وضده» ، لكن مفهوم الضدية في مرآة الشاعر ذات الحساسية البالغة ، لا تتوقف عند ضدية السواد والبياض ، أو ضدية الموت والحياة كما يمكن أن تحس بها رغباً أو رهباً النفوس العادية ، ولكنها تتجاوز ذلك إلى ألوان من الفروق الدقيقة بين طيوف الألوان المتألفة أو المتفارقة ، لا تستطيع أن تعبر عنها إلا اللغة الشعرية الدقيقة ، وتشكل الأبيات السبعة الأولى نمطاً لهذه المتضادات التي تدور بصفة عامة في فلك التضاد المشهور للحياة والموت ، ولكنها تحرص على نفي أن يكون هذا هدفها ، وتسعى لبناء مفهوم التضاد الخاص لديها . إن الصورة تبدأ من خلال الرمز الشعري الدال على القلق ، وهو يتكون في ذاته من صورتين متجاورتين تجسدان وحدة المدلول من خلال اختلاف الدال إن لم نقل تناقضه . فالمدلول هنا هو الأرق والقلق ، وهو يعبر عنه بصورتين هما الجفن القريح والنوم القليل ، ويلاحظ أن كلا من الصورتين تعمل في اتجاه مضاد للأخرى ، فالجفن قريح نتيجة لترسب مواد الدمع والبكاء التي «عشت فيه» وسكنت ، لكن النوم قليل لأن عناصر الطمأنينة قد «فزعت» وشردت ولم تستقر في الجفن ، وبين القرحة «الساكنة» والنوم «المشرد» يتولد الشعور بالقلق والأرق من خلال صراع الدال والمدلول ، ويتقل ذلك إلى الصراع بين البخل والبذل ، وهما من معجم أبي فراس في التعبير عن مفارقة الحياة والموت كما أشرنا إلى ذلك عند الحديث عن صورة الفارس ، وتقيم الصورة لنفسها نقيضها الخاص من خلال تشكيل المنطق الشعري المتدرج الذي يتشكل هنا من ثلاث صور متعاقبة ، تتمثل الأولى في تأكيد نفي الحرص على الحياة بمعناها المؤلف (وإنها لأول مبذول لأول مجتد) ، وتتمثل الثانية في إبعاد شبح الضيق ذرعاً بالأسر وما يمثله من الخطوب ، فهو ليس ممن يقولون للخطوب كفى :

وَمَا الْأَسْرُ مِمَّا ضِيقَتْ ذُرْعًا بِحِمْلِهِ

وَمَا الْخَطْبُ مِمَّا أَنْ أَقُولَ لَهُ: قَدْ

وتتمثل الثالثة في استحضار رصيده من الحكمة التي اكتسبها من التجربة والتي تقضي بأن من تعرض لنبال الأعداء مصاب لا محالة، إن لم تكن السهام قد اخترقت جلده، فيقين الإصابة القادمة متحقق، حتى كأنها قد وقعت:

ومازلُ عَنِّي أَن شَخْصاً مُعْرَضاً

لِنَبْلِ الْعَدَى . إِنَّ لَمْ يُصَبَّ فَكَأَنَّ قَدْ

وهذا المنطق الشعري المتدرج بقضاياها الثلاث، ينفي التخوف من النقيض الشائع (الموت - الحياة) (الأسود - الأبيض) ويؤسس لنقيض شعري جديد، يتشكل من خلال هذه الدرجات المتعاقبة من حلقات النفي المتصلة، وتستشعره النفوس الراقية وحدها وليست كل النفوس، ويتمثل في الإحساس بفكرة النقيض بين نمطين من الموت، يستريح الشاعر إلى أحدهما ويفزع من الآخر، ولسوف تأتي المفارقة الشعرية الأشد عندما يسرد الشاعر هذين النمطين فإذا بالنمط الذي يفزع منه هو الذي يستريح له عادة معظم الناس، وإذا بالنمط الذي يستريح إليه ويطلبه هو الذي يهرب منه معظم الناس، أما النمطان فهما «الموت الموصد» و«الموت غير الموصد»، وإذا كان الحلم العادي لسائر البشر أن يجدوا عند لحظة الموت من يوسدهم، ويسبل أجفانهم، ويكفّنهم ويدفّنهم، فإن الفرسان كانوا يستكفون أن يموتوا على فراشهم كما يموت البعير، كما قال خالد بن الوليد في لحظة موته، ويفضلون أن يموتوا «غير موصدين» وهم على صهوات الجياد، ولكي يضيف أبو فراس إلى هذه اللمسة مذاقاً خاصاً فإنه يفزع أن يموت موصداً بأيدي النصارى موت الأكمدة الأكبد، وذلك ما يولد لديه كل هذا التناقض ويجعل الجفن قريحاً مسهداً والنوم قليلاً مسرداً.

إن الصراع والتوازن في القصيدة لا يتوقف عند جزئيات المقاطع المتجاورة التي تشكل بنية القصيدة، ولكنه يمتد إلى علاقات المقاطع بعضها ببعض الآخر، فإذا ما

ساد «القلق مقطعاً مثل الافتتاحية التي أشرنا إليها، فإن الثقة والاعتزاز بالنفس تغلف مقطعاً آخر، فيولد التوازن في جو القصيدة، كما ولد في داخل المقطع:

مَتَى تُخْلِفُ الْأَيَّامُ مِثْلِي لَكُمْ فَتَى
طَوِيلَ نَجَسَادِ السُّيُوفِ رَحْبَ الْمُقْلَدِ
فَإِنْ تَفْتَدُونِي، تَفْتَدُوا شَرْفَ الْعَلَى
وَأَسْرَعَ عَوَادِ إِلَيْهَا مَعْوَدِ
وَإِنْ تَفْتَدُونِي تَفْتَدُوا لِعُلاَكُمْ
فَتَى غَيْرَ مَرْدُودِ اللُّسَانِ أَوْ الْيَدِ
يُطَاعِنْ عَنْ أَغْرَاضِكُمْ بِلِسَانِهِ
وَيَضْرِبُ عَنْكُمْ بِالْحُسَامِ الْمُهَنْدِ
وَمَا كُلُّ وَقَافِلَةٍ مِثْلُ مَوْقِفِي
وَلَا كُلُّ وَرَادِلَةٍ مِثْلُ مَوْرِدِي

وهي نعمة تذكر بما رأيناه من قبل في رائيته - التي كتبت في الأسر أيضاً - وفيها اعتزاز منه بمكانته ومعرفة لقدر نفسه:

سَيَذْكُرْنِي قَوْمِي إِذَا جَدُّ جَدَّهُمْ
وَفِي اللَّيْلَةِ الظُّلُمَاءِ يُفْتَقَدُ الْبَعْرُ

وقد تزداد هذه النعمة عند ما يبلغه في الأسر كما يقول ابن خالويه «كراهية قوم من أهله خلاصه من الأسر» فينطلق صارخاً^(٨٠):

أَمَّا أَنَا أَعْلَى مَنْ تَعْبُدُونَ هِمَّةً؟
وَإِنْ كُنْتُ أَنْنَى مَنْ تَعْبُدُونَ مَوْلِدًا
إِلَى اللَّهِ أَشْكُو عُصْبَةً مِنْ عَشِيرَتِي
يُسَيِّئُونَ لِي فِي الْقَوْلِ غَيْبًا وَمَشْهَدًا

وَأِنْ حَارَبُوا كُنْتُ الْمَجْنُ أَمَامَهُمْ
وَأِنْ ضَارَبُوا كُنْتُ الْمُهَنْدَ وَالْيَدَا
وَأِنْ نَابَ خَطْبٌ أَوْ أَلَمْتُ مُلِمٌ
جَعَلْتُ لَهُمْ نَفْسِي وَمَا مَلَكَتْ فِئْدَا

والواقع أننا يمكن أن نميز بين لونين من نسيج الشاعر التي ترد في إنتاج أبي فراس الشعري في الأسر، واحد منهما ينتمي إلى نمط الشاعر البسيطة أو الشاعر المفردة، والثاني ينتمي إلى نمط الشاعر المعقدة أو الشاعر المركبة، وغالبًا ما تتميز المقاطع باللون الأول، وتجنح القصائد إلى اللون الثاني، كما رأينا في النماذج التي أوردناها، والواقع أن المقطعات التي تحمل هذا اللون من الشاعر البسيطة أو المفردة يمكن بدورها أن تطلعنا على جانبين من صورة حياة الأسير، جانب منهما يعكس صورة الحياة في شكلها اليومي الرتيب والتي جرى تعودها خلال سنوات طويلة من الأسر تقترب من خمسين شهراً، ومن ألف وخمسمائة يوم، ومن خلال هذا النمط من الصور الهادئة، يقدم لنا الشاعر ما يكاد يشبه المذكرات أو الرسائل الصغيرة أو الرد على الرسائل التي ترد إليه من الأخلاء والأصدقاء شعراً، فيكتب مقطوعة صغيرة حول يوم السبت الذي جعلوه يوماً يتزاور فيه الأسرى^(٨١) :

جَعَلُوا الْإِتِّقَاءَ فِي كُلِّ سَبْتٍ
فَجَعَلْنَاهُ لِلزُّيَارَةِ عِيدَا
وَشَرِكْنَا الْيَهُودَ فِيهِ فَكِدْنَا
رَغْبَةً فِيهِ أَنْ نَعُودَ يَهُودَا

أو يرسم لوحة شعرية جميلة في لحظة تأمله خلال ساعات الأسر الطويلة عندما يسمع حمامة تنوح على شجرة عالية فيقول: ^(٨٢) .

أَقُولُ وَقَدْ نَاحَتْ بِقُرْبِي حَمَامَةٌ
أَيَا جَارَتَا هَلْ بَاتَ خَالِكَ خَالِي

مَعَاذَ الْهَوَى مَا نُقِتَ طَارِقَةَ النُّوَى
 وَلَا خَطَرَتْ مِنْكَ الْهُمُومُ بِبَالٍ
 أَتَحْمِلُ مَحْزُونََ الْفَوَادِ قَوَادِمُ
 عَلَى غُصْنِ نَائِي الْمَسَافَةِ عَالٍ؟
 أَيَا جَارَتَا مَا أَصْفَ الدُّهْرُ بَيْنَنَا
 تَعَالَى أَقْاسِمُكَ الْهُمُومَ تَعَالَى
 تَعَالَى تَرَى رُوحًا لَدَى ضَعِيفَةٍ
 تَرْتَدُّ فِي جِـسْمٍ يُغْنِبُ بَالٍ
 أَيْضَحَكَ مَا سُورُ، وَتَبْكِي طَلِيقَةً
 وَيَسْكُتُ مَخْزُونٌ وَيَنْدُبُ سَالٍ؟
 لَقَدْ كُنْتُ أَوَّلَى مِنْكَ بِالدَّمْعِ مُقْلَةً
 وَلَكِنْ نَمَعِي فِي الْخَوَايِثِ غَالٍ

إن مواجهة الحمامة الباكية من الحزين المعنى أمر مألوف في الشعر العربي منذ وقف
 عنترة العاشق أمام الحمام الذي يندب، فبكى معه، بل تفوق على الطيور الباقيات: (٨٢)

كيف السلو؟ وما سمعتُ حَمَائِمًا
 يَنْدُبِينَ إِلَّا كُنْتُ أَوَّلَ مُنْشِدٍ
 وَلَقَدْ حَبَسْتُ الدَّمْعَ، لَا بَخْلًا بِهِ
 يَوْمَ الْوَدَاعِ، عَلَى رَسْمِ الْمَعْهَدِ
 وَسَالَتْ طَيْرُ الدُّوْحِ: كَمْ مِثْلِي شَجَا
 بِأَنْيَفِهِ وَحَنْيَفِهِ الْمَتَرَدِّ
 نَائِيئُهُ وَمَدَامَعِي مِنْهَلَةٌ
 أَيْنَ الْخَلِيٍّ مِنَ الشَّجِيءِ الْمَكْمَدِ؟
 لَوْ كُنْتُ مِثْلِي مَا لَبِثْتُ مَلَاوَةً
 وَهَتَفْتُ فِي غُصْنِ النَّقَا الْمَتَاوُدِ

ومنذ وقف ابن دريد أمام الحمائم الوادعات المتعانقات على فرع نخلة ، المطمئنات إلى عدم فراق أوطانهن وأعشاشهن ، وكان هو وقتها قد خرج من وطنه عمان مسافراً إلى الشمال فقال (٨٤) :

أقول لورقاوين في فرع نخلة
وقد طفل الإمساء أو جئح العصر
وقد بسطت هاتا لقلك جناحها
ومال على هاتيك من هزم النحر
ليهنكما أن لم ثراعا بفارقة
وما دب في تشيت شملكما الدهر
فلم أن مثلي قطع الشوق قلبه
على أنه يحكي قساوته الصخر

وابن دريد ليس بعيداً عن عصر أبي فراس ولا عن أصداء شهرته ، فقد ولد أبو فراس في أواخر حياة ابن دريد ، وعندما شب وجد علمه وشعره يملآن الآفاق ، ووجد تلاميذه يفدون إلى بلاط سيف الدولة ومعهم مؤلفاتهم وقصائدهم ومنهم أبو الفرج الأصبهاني وأبو الطيب المتنبي .

وعلى أية حال فمشهد الشاعر والحمامة عند الشعراء الثلاثة يدعو إلى التأمل ، فالحمامة مطلقة في كل الأحوال ، سواء أكانت على غصن نائي المسافة عال ، كما هو الشأن عند أبي فراس ، أو كانت بين أغصان الدوح الملتف عند عترة ، أو على فرع نخلة عند ابن دريد ، وفي الحالات الثلاث لا يوجد حولها أي سور أو جدار ولا يمنعها من الحركة شيء ، وهي أيضاً تحمل مكاناً مرتفعاً بالنسبة إلى شاعر لصيق بالأرض ، وهي متأهبة لكي تكون في عنان السماء .

وفي مقابل حرية الحمامة ، فإن الشاعر مقيد في إحدى الحالات الثلاث ، وخال من القيد الحسي على الأقل في الصورتين الآخرين ، فهو مقيد في حالة أبي فراس : «أضحك مأسور وتبكي طليقة» ، وهو في لحظة «وداع» عند عترة : «ولقد حبست

الدمع لا بخلاً به عند الوداع ، وفي لحظة « فراق » عند ابن دريد « ليهنكما أن لم تراعا بفرقة » ومع أن اللحظتين تشكلا لونا من القيد المعنوي ، فإنهما تضعان الشاعرين في موقفين مختلفين هما موقف « العاشق المودع » و « المسافر المفارق » في مقابل موقف « الأسير المقيد » عند أبي فراس ، ومع أن موقف أبي فراس أشد قسوة ، فإن صورة التعبير عن تحمل القسوة عند الشعراء الثلاثة يمكن أن تظهر لنا بعض الفروق الدقيقة ، وقد تجلّى التعبير عن قسوة الحدث على الشاعر من خلال رمزين ، هما الدمع والقلب ، وعنترة هو صاحب الصورة الأولى وقد تعامل مع الدمع على مستويين ، حبسه في البدء وهو غير بخيل به (ولقد حبست الدمع لا بخلاً به) لكن الدمع ما لبث أن غلب عليه عندما نادى طائر الدوح (ناديته ومدامعي منهلة) ، وعنترة الذي يقف هنا موقف العاشق لا موقف الفارس يبدو انهما الدمع كما لآله ، لكن أبا فراس الأسير يظل فارساً ، فيتعامل مع الدمع على نحو آخر ، إنه لا يكتفي بأن يحبس الدمع لأن « دمه في الحوادث غال » ولكنه يذهب إلى النقيض الآخر ، فيضحك وهو المأسور ، وتبكي وهي الطليقة ، ويسكت وهو المحزون ، وتندب وهي السالية :

أيضحك مأسور وتبكي طليقة

ويسكت محزون ويندب سأل

على حين يعتصم ابن دريد بقساوة الصخر في قلبه في إشارة إلى تجلده وحبسه للدموع مع أن الصورة المضادة لديه ليس فيها دموع ولا شجن ، وإنما تقدم نموذجاً لطمأنينة تعيشها الورقاوان في فرع النخلة ويفتقد المأسور المفرغ .

لكن موقع أبي فراس في مواجهة الصورة وهو ساكن ، أعطاه فرصة الرسام الذي يكمن في مواجهة لوحة طبيعية ، فيلم بتفاصيلها ، إنه سيطر على مشاعره فكان يرسم وهو « يضحك » ، ومن هنا فإن الشفافية الفنية نضجت على يديه وهو يلجأ إلى التعبير غير المباشر وإلى التصوير الفني الدقيق ، إن اختيار لفظ « الجارة » في مفتتح المشهد ، حول الحركة الطليقة للحمام إلى لحظة سكون واستقرار نسبي ، فلم تعد مجرد طائر

دوح ولا ورقاء على غصن ، وطرح التساؤل للنائحة : « هل بات حالك حالي ؟ » يعطي الإحساس بأن حالة الحزن الطارئة الجديدة للحمامة ، ينبغي أن تقاس إلى حالة الحزن القديمة المستمرة للشاعر ، انطلاقاً مما يوحي به الفعل « بات » من الصيرورة والتحول ، والبيت الذي يستعيد بالهوى وهو ينفي عنها دوافع الحزن « ما ذقت طارقة الهوى ، ولا خطرت منك الهموم ببال » هو نفس البيت الذي يثبت هذه الدوافع للشاعر من خلال اللجوء إلى لغة الإيحاء والإثارة لا إلى لغة التوضيح والإشارة ، والصورة التي ترسم مشهداً حسياً للحمامة تعطي إيحاءً فنياً بدقة المنظور الذي تم رصد الصورة منه ، فالصورة التقطت من أسفل حيث يقبع الشاعر على الأرض أسيراً ، والحمامة تكمن في موقع عال ناء ، ومن هنا فقد تم التقاط صورة الغصن النائي على مسافة عالية ، وفوقه تم التقاط صورة القوادم الدقيقة للحمامة ، وهي لا تكاد تُرى خاصة على ذلك الغصن النائي ، وفوق القوادم تم التقاط كائن دقيق لا يكاد يرصد منه إلا فؤاد حزين .

وتقود هذه اللقطات البصرية الدقيقة المتابعة إلى التساؤل عن جدوى الصور البصرية في إيجاد حالة التأثير التي تدفع الشاعر إلى رسم لوحته ، ولكن الإجابة سوف تدفع بها كلمة في البيت الأول ، اقترنت بدافع القول : « أقول وقد ناحت » فالصورة السمعية المتمثلة في الفعل ناح هي التي فجرت بحر المشاعر لدى الأسير المقيّد ، ومن هنا فإنه يرسم المفارقة بين دويّ البحر الهائل الذي انطلق في أذنيه وقلبه ، ودقة مشهد القوادم الرفيعة لكائن لا تكاد تحمله قوادمه على غصن ناء ، ولا يبدو منه إلا فؤاد حزين هو الذي يحمل الشجوى إلى صوته ، فيدوي في الآفاق وفي قلب الشاعر معاً .

وتستمر اللوحة في البناء من خلال النهج غير المباشر وتفجير مواطن المفارقة ، فالجارة الضعيفة التي تنوح دون أن تذوق النوى أو تخطر الهموم على بالها مدعوة لأن تجيء إلى الشاعر لكي يقاسمها الهموم ، لكن السياق يكاد يدعوها لكي تقاسمه هي الهموم ، فهو برغم أنه صامت لا يحكي ، وضاحك لا يبكي ، سوف تكتشف عندما

تأتي إليه أنه لا يحمل إلا روحاً ضعيفة، تترد في جسد معذب بال، فإذا ما أرادت منه أن يشاظرها همها، فقد أعلن لها من قبل « أن الهموم لم تخطر ببالها » وإذا ما أرادت هي أن تشاركه همه، فيكفي أن يكون نواحها الذي يملأ الأفق ودموعها التي تملأ المقل، تعبيراً عن جراح الأسير الصامت والحزين الضاحك .



إذا كانت هذه اللوحة وأمثالها في شعر الأسر عند أبي فراس يمكن أن تقدم إلينا نموذجاً لحالة المشاعر الهادئة أو الكامنة، فإن لقطات أخرى في مقطوعات أبي فراس تقدم هذه المشاعر وهي في حالة استنفار، سواء في اتجاه الغضب أو في اتجاه الضعف والأنين، فهو حيناً يخاطب سيف الدولة وقد نفذ صبره بمثل هذه الأبيات الثائرة^(٨٥) :

رَمَانِي كُلُّهُ غَضَبٌ وَعَثْبٌ
وَأَنْتَ عَلَيَّ وَالْأَيَّامُ إِلْبُ
وَعَيْشُ الْعَالَمِينَ لَدَيْكَ سَهْلٌ
وَعَيْشِي وَخَدَهُ بِفِنَّاكَ صَغْبٌ
وَأَنْتَ دَافِعُ كُلِّ خَطْبٍ
مَعَ الْخَطْبِ الْمُلَمِّ عَلَيَّ خَطْبٌ
إِلَى كَمْ ذَا الْعِثَابُ وَلَيْسَ جُزْمٌ
وَكَمْ ذَا الْاَغْثِيَارُ وَلَيْسَ ذَنْبٌ
فَلَا بِالشُّبَامِ لَذُّ بَقِي شُرْبٍ
وَلَا فِي الْأَسْنَرِ رِقُّ عَلَيَّ قَلْبٌ
فَلَا تَحْمِلْ عَلَى قَلْبٍ جَرِيحٍ
بِهِ لِحْصَوَاتُ الْأَيَّامِ نَسْبٌ

وهي صورة لا تمكنها فورة الغضب من أن تهدأ وتتفاعل وتتماسك خيوطها على النحو الذي رأيناه في صورة الحمامة النائحة، وإنما تتطاير شظاياها حمماً .

وربما تكون صور لحظات الضعف الخالصة أكثر تماسكاً من خلال هدوء الأنفاس الذي يحيط بها، وازدياد لحظات التأمل والاستسلام، يقدم ابن خالويه لإحدى مقطوعاته بقوله : « وقال وكتب بها إلى سيف الدولة من «الدرب» وقد اشتدت عليه علته : (٨٦) »

هَلْ تَغْطِـفُـنَّ عَنِّي عَلَى الْجَلِيلِ
لَا بِالْأَسْـيَرِ وَلَا الْقَتِيلِ
بَنَاتُ ثُقُلَيْبُ الْأَكْـ
فُ سَسَخَابَةُ اللَّيْلِ الطُّوِيلِ
يَرْغَى النُّجُومَ السُّنَائِرَا
تِ مِنْ الطُّلُوعِ إِلَى الْاُفُـ
قُ قَدْ خُتُّوا بِوَفْ مَكَا
نُهُ وَيَكَاهُ أَبْنَاءُ السُّـ
وَأَسْنُتُ وَخَشَتِ لِفِرَاقِهِ
يَوْمَ الْوَعَى سِرْبُ الْخُـ
وَتَغَطَّتْ سُمُومُ الرَّمَا
حِ وَأَغْمَمَتِ بَيْضُ النُّـ
يَا قُـارِجَ الْكَرْبِ الْعَظِيمِ
مِ وَكَاشِفِ الْخَطْبِ الْجَلِيلِ
كُنْ يَا قَوِي إِذَا الضُّـ
فِ وَيَا عَزِيزُ إِذَا الذُّـ

إنها أنة الفارس في لحظة الضعف، ولكنها ليست أنة الضعف الخالص ولا الفراغ المطلق، إن علائم القوة والمجد تبدو في خلفيات اللوحة شامخة كأنها بقايا معبد قديم مهيب أو هرم شامخ قاوم الزمن برغم عتوه وصمد، حتى وإن تشوهت بعض معالمه أو طمست الرمال بعض ملامحه، فالليل الذي كان مرعى للسمر واللهو وكانت

«فجرياته» تأتي بأسرع مما يريد العاشقان في صفحة عشق أبي فراس الأولى ، هذا الليل أصبح لديه سحابة طويلة «تقلبه فيها الأكف» ، وهي تشع بالرغم من غموضها ، فمن أكف الهموم ، إلى أكف العلل إلى أكف الاغتراب والأسر ، إلى أكف الخوف من أن يموت موسداً في غير أرضه ، إلى أكف الحزن على الأم والوحشة للزوجة والولد والصحاب ، كل هذه الأكف تقلب الجسد العليل ذات اليمين وذات اليسار ، وليس الليل فوقه إلا سحابة ، ومع ذلك فهو يعد من وراء هذه السحابة النجوم عدداً ، وكأنه يتابع كل نجم سائر من لحظة الطلوع إلى لحظة الأفول ، وما أكثر النجوم الطالعات والنجوم الآفلات في ليل الأسر الطويل .

أما خلفية الصورة التي توحى بما كان ، ففيها مجالس الضيوف العامة التي كان يقيمها وقد افتقدته ، وجموع أبناء السبيل الذين كانوا يجدون لديه كل العون وقد غصت الجموع بالدموع ، وأسراب الخيول التي عهدته في لحظات الوغى فارسها المجنح ويطلها المغوار وقد أدركتها وحشة الفراق ، أما سمر الرماح فقد تعطلت ، وأما بيض النصال فقد أغمدت ، ولكنها ظلت جميعاً في خلفية اللوحة الفنية تواسي العليل وتشكل جزءاً من أكف الليل التي تقلبه ، لكنها أيضاً تشكل جزءاً رئيسياً من أعمدة النفس الشامخة التي لا تتوجه إلا إلى فارغ الكرب العظيم ، وكاشف الخطب الجليل ، فهو وحده القوي الذي يمكن أن يقبل الفارس من عثرته ، ويأخذ بيده من كبوته .

وعلى ذلك النحو لا نجد أنفسنا أمام صورة «الأسير» السجين ، خامل الذكر منهمر الدمع ، وإنما نجد أنفسنا أمام عظمة نفس الفارس وروعة قلم الشاعر ، التي جعلت الروح المتوهجة تتخطى كل الأسوار ، ولا يبقى وراء السور إلا الجسد الفاني ، وجعلت كلمة الأسير أعلى من كل كلمات أسريه ، ووجوده أبقي وأنصع من كل وجود الذين أرادوا له الخمول ، وهنا تكمن عظمة الفن والنفس معاً .

القسم الثاني

في صحبة عبدالقادر الجزائري

القسم الثاني في صحبة عبد القادر الجزائري

١ - الزمان والمكان:

في سنة ١٨٤٠م، وفي قمة سنوات الصراع المرير بين جيوش فرنسا في الجزائر والمقاومة الوطنية بقيادة الأمير عبد القادر، سئل أحد جنرالات فرنسا، الماريشال سوليت عن رأيه في عظماء الرجال في العالم في هذه الفترة من القرن التاسع عشر فقال (٨٧) :

« لا يوجد الآن في العالم أحد يستحق أن يُلقب بالأكبر إلا ثلاثة رجال هم : الأمير عبد القادر الجزائري، ومحمد علي باشا، ومحمد شامل الداغستاني ». وعندما تأتي هذه الشهادة من عدو مباشر، فإنها تحمل إلى جانب دلالاتها العامة دلالات خاصة ناتجة عن التجربة والاحتكاك والاعتراف الذي لم يكن سهلاً بوجود نظام حضاري صلب في المجتمع العربي المسلم في الجزائر، وعلى رأسه واحد من أكبر رجال العالم في العصر، في الوقت الذي كان فيه الخطاب الرسمي الفرنسي، يُسمّى المجاهدين بالقراصنة، ويصفهم بالتمرد والعصيان، ويضع كل الخطط لإبادتهم إن استطاع .

كان ذلك التصريح بعد نحو ثماني سنوات من اصطدام فرنسا بما لم تكن تتوقعه من مقاومة لخططها، أثبتت أرض كانت تبدو لها خالية من الكفايات والزعامات التي تجابه تخطيطاً بتخطيط، وعدواناً برّد، وباطلاً بحق .

ولعل عنصر المفاجأة التي لم تكن متوقعة في إخراج شخصية قوية متكاملة على هذا النحو، تقود حركة أمة حية متحضرة وإن بدا لأعدائها غير ذلك، لعل ذلك العنصر هو الذي انتزع شهادة على ذلك النحو من القوة والصدق، وهو العنصر ذاته الذي

ينبغي أن نتنبه له ونحن نتأمل مكونات التميز في شخصية عبدالقادر الذي شكلت الظروف المحيطة به على رغم قسوتها عاملاً هاماً في إبراز قدراته الكامنة ، وشكلت فرنسا بالنسبة إليه النقيض المضاد المتحدي والمحارب والمذعن والمستسلم والشاهد .

كانت فرنسا تتمتع في الجزائر بامتيازات تجارية خاصة منذ القرن السادس عشر^(٨٨) وكانت لها مؤسسات تجارية في بعض المدن الساحلية ، وتطورت العلاقات على نحو أفضل في عهد الثورة الفرنسية ، وفي الوقت الذي كانت فيه حكومة الثورة تُحاصر وتقاطع من كل دول أوروبا ، اعترفت بها الجزائر ، وقدمت لها سنة ١٧٩٦م قرضاً بمليون فرنك دون فائدة على أساس أن تستعمل الجزائر هذا القرض في شراء الحبوب من فرنسا .

لكن المعاملة الحسنة شيء ، والنوايا التوسعية شيء آخر ، فقد رأت الدول الصناعية في أوروبا أن عصر الصناعة بما يتطلبه من توزيع فائض الإنتاج وتوفير المواد الخام والأيدي العاملة ، يستلزم احتلال بلاد (العالم الثالث) ، وتم الاتفاق بينها على اقتسام الغنائم ، وكانت إنجلترا تنافس فرنسا في التفوذ في الشمال الأفريقي ، ف وقعت فرنسا مع روسيا اتفاقية سرية سنة ١٨٠٨م ، اتفقتا خلالها على أن يكون احتلال الجزائر من نصيب فرنسا^(٨٩) ، ولم يبق إلا تحيّن الفرصة والبحث عن الذريعة الشكلية .

وقد جاءت الفرصة نتيجة للمشاكل الداخلية أمام حكومة فرنسا في العقدين الثاني والثالث من القرن التاسع عشر ، والبحث عن مغامرة خارجية تصرف الأنظار عما يجري في الداخل من ناحية ، ومحاولة مغازلة البابوية بغزو بلد إسلامي ، وإعادة الهيبة إلى جيوش فرنسا بعد هزائمها المتكررة من ناحية أخرى ، ولم يبق إلا الذريعة ، وقد وجدتها فرنسا في حكاية « المروحة » الشهيرة وتتلخص الحكاية في وجود دين متنازع عليه للجزائر على فرنسا ، كان لأحد التجار اليهود^(٩٠) ويسمى (البكري) دخل في تعقيده ، وماطلت فرنسا في الدين ، ثم خفضته ، وزاد هذا من حدة التوتر بين فرنسا والجزائر ، وفي ٢٩ من أبريل سنة ١٨٢٧م في مناسبة عيد الأضحى ، حدث الحوار

المثير بين الداي ^(٩١) والقنصل الفرنسي ديفال ، فقد استفسر الداي من القنصل عن سبب تجاهل الحكومة الفرنسية لرسائله المتعددة ، ويبدو أن رد القنصل أثار الداي ، وكانت بيده مروحة ، فأشار بها إلى القنصل وهو يطرده ، فَمَسَّت وجه القنصل ^(٩٢) ، وهذا المسّ يتحول في روايات أخرى إلى ضربة أو ثلاث ضربات ، وبعض الروايات تحول المروحة إلى سيف ، ويشكك المؤرخون الفرنسيون اليوم في ذلك ، فهم يرون أن القنصل ديفال فاسد الخلق كاذب ، وكان يتاجر لحساب نفسه ، وكان زير نساء عريداً ، وكان يدعو الحكومة الفرنسية إلى غزو الجزائر ، ويهون عليها الأمر . . وقد زعم كاذباً أن الداي في مطالبته إياه بسداد الأموال المستحقة . . ضربه على وجهه بمروحة كانت في يده ، وقد أثبت الباحثون الفرنسيون أن ذلك كان غير صحيح ، وأن القنصل الكاذب أراد أن ينهب أموال الديون ، وكانت بدون أرباح ، فافتري هذه القرية ، وزعم أن شرف فرنسا أهين ، والطامعون في الجزائر في فرنسا صدقوا هذه القرية وقرروا العدوان على الجزائر ^(٩٣) .

واتخذت فرنسا ذلك ذريعة للغزو ، وبدأت في إعداد عدتها ، وقد سخر الزعيم النمساوي ميترنخ فيما بعد من هذه الحجة - كما يقول المؤرخ الفرنسي شارل أندريه جوليان - وتعجب من أن تحرك فرنسا أربعين ألف جندي ، وأن تصرف من خزائنها مائة وخمسين مليون فرنك من أجل ضربة مروحة ^(٩٤) ، وعلى أي حال فقد تحركت فرنسا بقطع من أسطولها بقيادة كولي الذي حاصر الجزائر ، وأرسل إنذاراً مهيناً يطلب فيه الاعتذار والتنازل عن الديون ، ورفع العلم الفرنسي على جميع القلاع الجزائرية ^(٩٥) ، وامتدت بحصارها إلى سنوات متتالية ، ارتفعت خلالها نغمة العداء التي تمهد للغزو ، وكانت نغمة مشبعة بروح صليبية ، ففي خطاب العرش أعلن ملك فرنسا في مارس سنة ١٨٣٠م عن حملته التي يعدها للانتقام من الإهانة التي لحقت بالشرف الفرنسي ، وأعلن أنها «حملة مسيحية على بلاد البرابرة المسلمين ، وأنها في صالح كل العالم المسيحي» ، وعندما ودع الملك حملة الغزو ، ودعها بخطبة صليبية مثيرة جاء فيها : « إن العمل الذي تقوم به الحملة ترضية للشرف الفرنسي ، سيكون بمساعدة العلي القدير لفائدة المسيحية كلها » .

وقد قال قسيس الحملة لقائدها في صلواته : «لقد فتحت باباً للمسيحية في أفريقيا» ووصف المؤرخ الفرنسي إدوارد ديو في أوائل القرن العشرين ، احتلال الجزائر بأنه «أول إسفين دق في ظهر الإسلام»^(٩٦) .

وحشدت فرنسا واحدة من أكبر الحملات العسكرية في ذلك العصر ، اشتركت فيها من قطع الأسطول ستمائة قطعة ، وتجمع لها من الجنود زهاء أربعين ألف جندي ، يساندتهم نحو خمسة آلاف حصان ومائة قطع مدفع ، ولم يكن على الطرف الآخر إلا قوة نظامية هزيلة قوامها نحو ستة آلاف إنكشاري من حماة الوالي العثماني (الداي) ، ومجموعة متفرقة عند البايات ورجال القبائل^(٩٧) ، وكان الأسطول الجزائري الذي كانت شهرته بالسطوة والقرصنة موضع الأحاديث في أوروبا ، قد جُرَّ إلى حروب المساندة للدولة العثمانية مع الأسطول المصري ، وتم التخلص منهما ، ولا نريد أن نقف عند تفاصيل المعارك البحرية والبرية المعروفة والمتوقعة أمام هذا الخلل الملحوظ في التوازن ، ولكننا نقف قليلاً - في إطار التمهيد للظروف الزمانية والمكانية التي أحاطت بظهور عبدالقادر - أمام البيان الذي أذاعه بورمون القائد العام للحملة ، على أهل الجزائر ، عقب دخولها ، وهو بيان كتب بلغة غريبة ، لم يتدخل في صياغتها أو مراجعتها أحد ممن ينتمون إلى العروبة والإسلام ، ولو كان من الخائنين ، وهو يُذكر في لهجته وتوجهه بالبيان الذي كان قد وزع على أهل القاهرة ، عقب دخول الحملة الفرنسية إليها في أواخر القرن الثامن عشر ، يقول بورمون في بيانه^(٩٨) :

«بسم الله المبدئ المعيد ، وبه نستعين

يا أيها سادتي القضاة والأشراف وأكابر المشايخ والاختيارية ، اقبلوا مني أكمل السلام ، وأشمل أشواق قلبي بمزيد العزة والإكرام . .

اعلموا وتأكدوا يقيناً أنني لست آتياً لمحاربتكم ، فعليكم أن لا تزالوا آمنين ومطمئنين في أماكنكم ، وتعملوا أشغالكم وكل ما لكم من الصنائع والحرف براحة

سر، ثم أني أريد أن أحقق لكم أنه ليس فينا من يريد يضركم لا في مالكم ولا في عيالكم، ومما أضمن لكم أن بلادكم وأراضيكم وبيساتينكم وحوانيتكم، وكل ما هو لكم، صغيراً كان أم كبيراً، فيبقى على ما هو عليه . . ثم أننا نضمن لكم أيضاً ونعدكم وعداً حقيقياً مؤكداً غير متغير ولا متأول أن جوامعكم ومساجدكم لا تزال معهودة ومعمورة على ما هي عليه الآن وأكثر، وأنه لا يتعرض لكم أحد في أمور دينكم وعبادتكم، إن حضورنا عندكم ليس هو لأجل محاربتكم وإنما قصدنا محاربة باشتكم الذي بدأ وأظهر علينا العداوة والبغضاء . ومن المعلوم أنه إنما يريد أن يجعلكم من الفقراء المنحوسين المبهدلين الخاسرين أكثر من المسخط عليهم، والدليل كونه أحسن العمارات والأراضي والخيل واللبس ومن أشبه كله من شأنه وحده .

فيا أيها أحيابنا سكان المغرب . . أسرعوا واغتموا الفرصة ولا تغمى أبصاركم عما أشرقته الله عليكم من نور اليسر والخلاص ! . . يا أيها أهل الإسلام، إن كلاً منا هذا صادر عن الحب الكامل وأنه مشتمل على الصلح والمودة، وأنكم إذا شيعتم مراسيلكم إلى أو دينا حينئذ تتكلم وتنفاهم . . . هذه نصيحة مني إليكم فلا تغفلوا عنها، واعلموا أن صلاحكم إنما في قبوله والعمل عليه، وأن هلاككم لا يرده عنكم أحد إن أعرضتم عما نصحتكم وأنذرتكم، واعلموا أن كلام سلطاننا المنصور المحفوظ من الله تعالى، غير ممكن تغييره لأنه مُقَدَّر والمقدر لا بد أن يكون» .

إن هذا الوجه المعسول من بيان قائد الحملة يعكس الوجه الآخر من اللغة ذات النزعة الصليبية في خطاب العرش، وصلوات القساوسة، وتحريضات الخطباء والكتاب ضد المسلمين، وهذه الوعود بالحفاظ على الأرض والممتلكات والأمن والمعتقدات، هي التي اتخذت كل الإجراءات لتنفيذ ما يناقضها تماماً^(٩٩) .

ولم يجد الجيش الغازي مقاومة منظمة في البداية، فقد كان الداي غريباً مهتماً بسلامته وسلامة الإنكشارية معه، ومن ثم فقد رضي بأول اتفاق يضمن له الرحيل مع جنوده في سلام^(١٠٠)، وبدأ الناس يرون وعود فرنسا تتبخر أمام نزع الملكيات، وهدم

المباني ، وإغراء من يتعاون معها في البدء ، ثم معاقبته ونفيه من بعد ذلك ، ولم يقاوم من البايات السابقين ، إلا الحاج أحمد باي قسنطينة في الشرق الذي صمدت مدينته حتى سنة ١٨٣٨ م ، ثم انسحب بعد ذلك إلى الجنوب حتى سنة ١٨٤٨ م ، حيث اعتقل ونقل إلى الجزائر ، وبها مات سنة ١٨٥٠ م ، وعلى الرغم من الفراغ الإداري والتنظيمي الذي تركه رحيل باي الجزائر ، فإن المقاومة بدأت في التشكل ولو في صور سلبية ، مثل الهجرة من المدن ، والتعاون السري مع رجال المقاومة ، وتهريب الأسلحة أو الاحتجاج والتظاهر ، أما اليهود من سكان المدن فكان لهم موقف آخر ، يقول الدكتور محمد خير فارس^(١٠١) : « في مدينة الجزائر انضم اليهود وخدمهم على الفور إلى المحتل ، وأسهموا في نهب المدينة ، وعرضوا خدماتهم على المحتل الذي قبلها ، وعمل يعقوب بكري الذي عين رئيساً للطائفة اليهودية ، مستشاراً لبورمونت » .

إن هذه الشرائح كلها عندما يتم تأملها ، نجد أنها تساعد على دفع المقاومة المرتقبة نحو الاتجاه الإسلامي ، فإذا كان قواد الحملة يعلنون أنها صليبية ضد البرابرة المسلمين ، وكان اليهود من سكان البلاد أول من يتعاون في نهب المدن وإذلال السكان ، فلن يكون من التعصب عندئذ بحال ، أن تتجه بذرة المقاومة التي تتشكل إلى علماء الإسلام^(١٠٢) لكي تختار من أحدهم قائداً لها وأميراً لهم .

وبدأت المقاومة تتلمس طريقها للتنظيم ، وتحدد الخيارات المتاحة أمامها ، ففي شهر يوليو سنة ١٨٣٠ م ، « عقد رؤساء القبائل في منطقة الجزائر^(١٠٣) مؤتمراً في برج مانتسيفو ، وكان هدف المؤتمر تحديد موقف القبائل من الحرب أو السلم مع الفرنسيين ، وكانت الرغبة في المقاومة ظاهرة ، وقد تشجع المؤتمرون بهزيمة الفرنسيين في بليدة ، وبما حدث في الجزائر من اعتداء ، ونهب ، ومصادرة للأموال ، وحرق الحصاد ، وتدمير البيوت ، والاعتداء على النساء والمساجد ، وقرر المؤتمر المقاومة ورفض أي اتفاق مع العدو ، وانتشر الرسل بين القبائل يحملون هذا القرار ويدعونها للقيام بعمل مشترك » .

وتمخضت مشاوات القبائل عن الانضمام إلى سلطان المغرب في بادئ الأمر ، واستقبال واليه والخطبة له ، وتم السير في هذا الطريق عدة خطوات ، ورضي السلطان عبدالرحمن بن هشام بذلك ، وأرسل ابن عمه علي بن سليمان أميراً على البلاد ، وسكن تلمسان ، لكن فرنسا هددت سلطان المغرب فانسحب واليه من الجزائر ليعود الفراغ من جديد ، وكانت هذه الخطوة قد اتخذت بعد اللجوء إلى الشيخ محيي الدين والد عبدالقادر ، وعرض الإمارة عليه ، فكان اعتذاره عن عدم قبول الإمارة وقبوله للجهاد ، وإشارته بالتعاون مع سلطان المغرب ، فلما فشل ذلك التخطيط ، عاد زعماء القبائل من جديد لمقابلة الشيخ محيي الدين ودفعه نحو الإمارة ، ويصف السيد محمد بن الأمير عبدالقادر مطالبتهم تلك وإصرارهم فيقول^(١٠٤) : « اجتمع الأشراف والعلماء وأعيان القبائل من العرب والبربر ، وقدموا على حضرة سيدي الجد ، وألزموه أن يقبل يبعثهم على الإمارة لنفسه أو لولده ، وحاجوه في ذلك بما أعجزه عن الاعتذار ، فأمعن النظر في هذا الأمر ، فرأى أن الاهتمام به واجب ، وتعين عليه شرعاً أن يقوم به لأنه مسموع الكلمة نافذ الأمر ، غير أنه لما كان عاجزاً عن القيام بأعبائه ، ورأى أن ولده قد بلغ أشده ، وأرهف حده ، وترشح للإمارة ، وتأهل لها وعلم أنه لا مندوحة له عن الإجابة أو القبول إما له أو لولده ، فحيثئذ استخار الله تعالى وقدم ولده للإمارة » .

وإذا كان حفيد الشيخ محيي الدين يكتفي بالإشارة إلى الحاجة والإلحاح اللذين أقنعا الشيخ في النهاية بأن يرشح ابنه للإمارة ، فإن تشرشل الذي كتب سيرة الأمير عبدالقادر بعد أن استمع إلى تفاصيلها منه هو نفسه ، يذكر أن زعماء القبائل في هذه الجلسة عندما اعتذر الشيخ عن عدم قبول الإمارة « هددوه بالقتل إن هو امتنع ، فرضي على أن يتولاه ابنه عبدالقادر ، فقبلوا بإمامته مسرورين »^(١٠٥) .

ولم يكن عبدالقادر حاضراً في ذلك المجلس ، فقد كان وقتها يحارب الفرنسيين في موقع يقال له « حصن فيليب » فبعثوا إليه وبايعوه ، وعمره إذ ذاك خمس وعشرون سنة .

وقبل عبدالقادر منصب الإمارة^(١٠٦)، وقصد إلى المسجد الجامع حيث صلى بالناس، وخطبهم حاثاً إياهم على الطاعة والعمل بمقتضى الشرع الشريف، والاقتداء بالخلفاء الراشدين، ثم استقر عبدالقادر في مقر الإمارة بمعسكر، وبدأ خطواته بخطاب لجمع الكلمة، وجهه إلى جميع القبائل موضحاً نهجه وسياسته، ومما جاء فيه :

« وبعد فإن أهل معسكر . . ومن جاورهم واتحد بهم، قد أجمعوا على مبايعتي وبايعوني على أن أكون عليهم، وعاهدوني على السمع والطاعة في السر والعسر، وعلى بذل أنفسهم وأولادهم وأموالهم في إعلاء كلمة الله، وقد قبلت بيعتهم وطاعتهم، كما أنني قبلت هذا المنصب مع عدم ميلي إليه مؤملاً أن يكون واسطة لجمع كلمة المسلمين، ورفع النزاع والخصام من بينهم، وتأمين السبل، ومنع الأعمال المنافية للشرعية المطهرة، وحماية البلاد من العدو، وإجراء الحق والعدل نحو القوي والضعيف .

فلذلك ندعوكم لتتحدوا وتتفقوا جميعاً، واعلموا أن غايتي القصوى، اتحاد الملة المحمدية، والقيام بالشعائر الأحمدية، وعلى الله الاتكال في ذلك كله، فاحضروا لدينا لتظهروا خضوعكم وتؤدوا بيعتكم، وفقكم الله وأرشدكم »^(١٠٧) .

وهذه البداية الواعية القوية، تدل على أن الأمير كان مدركاً للمهام الملقة على عاتقه في هذه المرحلة الحرجة، مخططاً لكيفية معالجتها وإدارتها وتوجيهها نحو هدف معين، يجتمع الشمل من حوله، وتتحد القوى في سبيل الوصول به إلى غايته، وذلك يدل على أنه لم يبدأ من فراغ، ولكنه بدأ من علم وتأمل وتجربة وخبرة من خلال رحلاته مع والده، وهو ما يمكن أن يزداد أماناً وضوحاً، إذا وقفنا قبل الدخول في تفاصيل تجربة هذه الشخصية المتميزة في مرحلة الإمارة، أمام مرحلة التكوين والخبرة في مرحلة ما قبل الإمارة .

٢ - ما قبل الإمارة، مرحلة التكوين والخبرة النظرية:

المحيط الأسري والتعليمي والطبيعي الذي أحاط بعبد القادر منذ نشأته، ساعد منذ صباه المبكر على تشكيل منظومة القيم التي سوف يتمسك بها، ويدعو إليها، ويدافع عنها طوال حياته .

في سنة ١٨٠٧ م - ١٢٢٢ هـ ولد في القيطنة الواقعة على وادي الحمام الجميل المحاط بالأشجار الباسقة والجبال الشاهقة والأجواء الواسعة^(١٠٨)، وقرية القيطنة كان قد بناها جده، وحملت هذه التسمية إشارة إلى أنها ليست قرية مرتحلة، وإنما هي قاطنة مستقرة، تقع بالقرب من مزار يحمل اسم محمد بن الحنفية بن علي بن أبي طالب^(١٠٩) وهي صلة مكانية بآل البيت تؤكد صلة النسب التي كانت تعتر أسرة عبد القادر بالتحلي بها، وامتداد حلقاتها حتى علي بن أبي طالب، فسلسلة عبد القادر تبدأ عند مؤرخيه بالسيد حاج عبد القادر بن محيي الدين بن المصطفى . . . وتمتد حتى تصل إلى الإمام موسى الجوني بن الإمام عبدالله المحض، بن الإمام الحسن المثنى بن الإمام الحسن السبط بن الإمام علي بن أبي طالب^(١١٠) .

وكانت القيطنة قد تحولت إلى زاوية يقصدها طلاب العلم في عهد جده، وعلا شأنها في عهد أبيه الذي جاءه المريدون - كما يقول التهامي - «من جهة مراکش وسوس وشنقيط ومن نواحي برقة، بل كانت له تلاميذ بالإسكندرية»^(١١١)، ويضاف إلى هؤلاء الطلاب القادمين من أرجاء المغرب وموريتانيا وليبيا ومصر، طلاب القرآن الكريم والعلم من تلاميذ البلاد الذين «لا يحصون كثرة، ولا يعدهم عاد، ولا يخلو موضع قراءتهم من خمسمائة إلى ستمائة بحيث لا يسمع المارُّ بها إلا دوي القراءة في كل وقت مع تدوين العلم بأكثر أنواعه»^(١١٢) .

في هذا المناخ نشأ عبد القادر فتلقى القرآن وعلوم الدين واللغة، وكان والده أبرز معلميه في صباه «فهو الذي علم ابنه كل العلوم الإسلامية الموجودة في ذلك

الوقت بما في ذلك حفظ القرآن الكريم»^(١١٣) لكن سلسلة شيوخه اتصلت بعد ذلك ، فامتدت إلى وهران حيث تلقى علم النحو والمنطق عن السيد مصطفى بن الهاشمي والشيخ محمد بن انقريد ثم إلى القاهرة ، حيث يذكر مؤرخوه^(١١٤) أنه تلقى في الجامع الأزهر أثناء رحلته إلى المشرق مع والده عن علماء من أمثال شمس الدين اللقاني ، وناصر الدين ، والشيخ أحمد الأجهري ، والشيخ عبدالرحمن الأجهري ، وأهل القرافة الكبرى ، كذلك أتيح له في هذه الرحلة أن يتلمذ على الشيخ المحدث الإمام أبي أحمد عبدالرحمن الكزبري ، والشيخ الإمام ضياء الدين النقشبندي^(١١٥) ، وقد برع في علوم اللغة والدين ، وحفظ قدرًا كبيرًا من صحيح البخاري عن ظهر قلب ، وكان يستقسم به ، ويقرئه لمريده ، ويجيزهم بقراءته حتى آخر حياته^(١١٦) .

وهؤلاء الشيوخ يحملون في مجملهم خلاصة علوم اللغة والأدب والدين والتصوف التي يعتز بها التراث العربي الإسلامي ، ويحمله علماؤه جيلاً بعد جيل بما يحيط بها من قيم سلوكية تبدى عند دارسي التصوف المخلصين على نحو خاص ، وقد أتيح لعبد القادر من خلال ذلك كله أن يجمع بين طرائق المعرفة وآداب السلوك ، وهو جمع لا يتيسر كثيراً لآحاد الناس ، ولا لعامة العلماء والمتصوفين ، لأننا قد نلتقي بعالم متبحر في فرع أو أكثر من فروع علوم اللغة أو الدين ، لكنه ليس على نفس القدر من الاهتمام بالجوانب السلوكية والتطبيقية لها ، وقد نجد متصوفاً يوجه مريديه إلى السلوك على طريقة معينة ، لكنه ليس معنياً بالتبحر في أصول المعرفة ووسائل تحصيلها ، لكن عبدالقادر كان يأخذ من كل اتجاه بطرف ، ويستعين به على تحقيق غايته التي تتضح أمام عينيه شيئاً فشيئاً .

وقد رُزق عبدالقادر إلى جانب ذلك موهبة بيانية ناصعة ، ساعدت في الإفصاح عما يحمل من آراء ومشاعر ، وفي التأثير في الجماعات المحيطة به ، والتي سوف تتنوع وتتكاثر يوماً بعد يوم ، وهي الموهبة التي ساعدته على أن يكون خطيباً مؤثراً ، وكاتباً موجهًا ، وعالمًا معبرًا عن كثير من دقائق العلم وأسراره التي ما تزال تحتفظ بها مؤلفاته .

لكن قدرة البيان تلك اشتدت عنده فوصلت إلى مرحلة التعبير الشعري ، والشعر كان من مواهب عبدالقادر دون شك ، وقد غذاه في صباه بهذه المعرفة اللغوية الدقيقة ، كما غذاه في فتوته وشبابه ورجولته بهذه المواقف والتجارب الشاقة التي حمل من خلالها قدر أمته في فترة دقيقة من الزمن ، وغذاه أيضاً بهذه السياحة الروحية الصوفية التي أهلتة على مستوى التصوف أن يكون من أقطابه المعدودين وشيوخه المعروفين ، ومن أصحاب المؤلفات القيمة فيه ، والتي كان يتقرب بعض الناس الصالحين خارج إطار عصره ومصره بطبعها على نفقتهم حتى يستفيد منها أهل العلم ، كما حدث في كتابه «المواقف» الذي طبع في القاهرة سنة ١٩٢٥م بعد أكثر من أربعين عاماً على وفاة الأمير عبدالقادر ، وجاءت على غلافه هذه العبارة الدالة : «طبع على نفقة السيدة نبيهة هانم . . حرم العالم النبيل محمود باشا الأرنؤدي تنفيذاً لوصيته وإحياء لعاطر ذكراه ، وذلك بإهدائه مجاناً لحضرات العلماء بالمعاهد الدينية الإسلامية» .

وإذا كانت هذه التجارب كلها قد غذت موهبة الشعر عنده بروافد قوية ، فقد غذاه الشعر نفسه بمجمل الخلال والقيم التي توارثتها الحضارة العربية ، وحفظتها في ديوان العرب جيلاً بعد جيل كما قال أبو تمام :

ولولا خلال سئها الشعر ما برى

بُناة العلام من أين تُؤتى المكارم

على أننا ونحن نتحدث عن شعر الأمير عبدالقادر ، ينبغي أن لا نغفل عن أن الشعر فن لغوي عريق في العربية ، وقد عرف موجات متلاحقة من المدّ والجزر حسب العصور التي مرّ بها ، والأماكن التي كانت قريبة أو بعيدة من مراكز حركات البعث والتجديد ، ومن الصعب أن نحمل الأشياء فوق ما تحمل ، فنطلب من عالم جليل وشاعر مثل رفاعة الطهطاوي مثلاً أن يجيء شعره في درجة شعر البحتري قبله أو شوقي بعده ، وإنما يقاس إلى شعراء عصره وطرائق التعبير فيه .

ومن هذه الناحية فإن شعر الأمير عبدالقادر ، كما يقول محقق ديوانه الدكتور ممدوح حقي يمثل « آخر حلقات الشعر المنحدر من القرون الوسطى بكل ما فيه من مزايا وعيوب ، وهو إلى النظم أقرب منه إلى الشعر ، غير أنه سجلٌ صادق لعصره ، يحسن أن يُدرس نموذجاً للأسلوب في زمنه ، ونحن ممن لا ينكر تغير الأساليب ، وتلون الألحان ، بتغير الأيام ، وتقلب الأزمان » (١١٧) .

وهذا حكم موضوعي محايد ، جاء من طول معاشته لشعر الأمير ، ومن هنا فينبغي أن لا نفاجأ إذا وجدنا كثيراً من ظواهر شعر العصور الوسطى تشيع في الديوان مثل : الضرائر الشعرية ، والألغاز ، والأحاجي ، والكتابة على نسق النحاة والبلاغيين والعروضيين ، والتسامح في بعض التراكيب غير الصحيحة أو القليلة الاستعمال ، ولكننا إلى جانب ذلك نجد أيضاً كثيراً من الصور الجميلة الصادقة النابعة من نفس عايشة تجارب عميقة في حب الطبيعة والخيال ، وعشق الجهاد ، والتمتع بالحب والجمال ، والأنس بصحبة الأصدقاء والإخوان ، والشوق إلى الأهل عندما يغيبون ، وتحميس الرجال عندما يهينون أو يفترُّون ، والإحساس بمرارة البعد عن الوطن ، أو بلذة القرب من الحضرات المتدرجة في مجالات التصوف ، وكل تلك ، مشاعر صادقة جميلة لا يستهان برصيدها عندما تضاف إلى ما أنتجه الشعر العربي من قبل ومن بعد ، لكنها ينبغي كذلك أن تقرأ في إطار حيزها الزمني ، وأن لا تظلم بالقياس على أشعار البحري أو أبي فراس .

إن الشعر عند عبدالقادر هو الذي يطلعنا على هذا الحب الغريزي عنده لحياة البادية ، وتفضيلها على حياة الحضر إذا كان لابد من المقارنة ، وهو حب لا يتوقف فقط عند الإعجاب بمنظر طبيعي كما يبدو لسائح يزورها ، ولكنه يمتد إلى تقديم نمط حضاري يرتبط بمجموعة من القيم النبيلة مثل : الشجاعة ، والكرم ، والفروسية ، وحماية الجار والأسير ، ويعتبر عبدالقادر في عيون الثقافة الغربية والفرنسية خاصة نموذجاً الحي ومجسد قيمها التي اكتشفتها هذه الثقافة من خلاله (١١٨) .

ولسوف تعينه هذه المحبة للبادية على كثير من الأمور في حربه وفي سلمه على النحو الذي سنرى بعض ملامحه خلال هذه الصحبة القصيرة له .

لكننا نرى صورة شعرية لمحبه للبادية التي نشأ بها في واحدة من قصائده التي تأتي على طريقته في محاجة الآخرين ، وكانوا هذه المرة من أمراء الفرنسيين الذين اختلفوا في المفاضلة بين البدو والحضر (١١٩) :

لو كنتَ تعلم ما في البدو تعزرنى
لكن جهلتَ وكم في الجهل من ضررٍ
أو كنتَ أصبحتَ في الصحراء مرتقباً
بساط رمل به الحصباء كالدررِ
أو جئتَ في روضة قد راق منظرها
بكل لون جميل شيق عطرِ
رايتَ في كل وجه من بسائطها
سرباً من الوحش يرعى أطيب الشجرِ
فيالها وقفة لم تُبق من حزنٍ
في قلب مُضننى ولا كدّاً لذي ضجرِ
نباكر الصيد أحياناً فنَبَغْتُهُ
فالصيدُ منا مدى الأوقات في دُعرِ
فكم ظلمنا ظليماً في نعامتهِ
وإن يكن طائراً في الجو كالصقَرِ
يوم الرحيل إذا شئتَ هواجنا
شقائق عمها مُزن من المطرِ
فيها العذارى وفيها قد جَعَلن كُوى
مُرَقعاتٍ بأحداقٍ من الحُورِ

ونحن فوق جِيَاد الخيل نركضُهَا
 شَلِيلُهَا زِينَةُ الأكْفَالِ والخُصُفِ
 نطارِدُ الوحشَ والغزلانَ نلحقُهَا
 على البِيعَادِ وما تنجُو من الضُّفْرِ
 نروحُ للحَيِّ لَيْسَ أبعَدُ مَا نزلُوا
 منازلًا مَا بهَا لَطْخٌ من الوَضْرِ
 ثَرَابُهَا المسكُ بل أنقى وجَادُهَا
 صَوْبُ الغَمَامِ بالآصَالِ والبُكْرِ
 نلقى الخِيَامَ وقد صُنِفَتْ بها قَفْدَتُ
 مِثْلِ السَّمَاءِ زَهَتْ بالأنجم الزُّهْرُ
 قال الأَلَى قد مَضُوا ، قولاً يُصَدِّقُهُ
 نَقْلٌ وَعَقْلٌ وَمَا للحقِّ من غِيَرٍ :
 « الحُسْنُ يَظْهَرُ في بَيْتَيْنِ رَوْنَقُهُ
 بَيْتٌ من الشُّعْرِ أو بَيْتٌ من الشُّعْرِ »

وهذه أبيات صافية صفاء سماء البادية ، بسيطة بساطة أرضها ، تعكس كثيراً من
 قيم الاعتزاز بالبادية السائدة في التراث العربي ، والتي دار حولها كثير من الشعر العذب
 من أمثال قصص الحب العذري التي تدور عادة بين الخيام أو يصطنع لها راويها ذلك
 المناخ إن افتقدته ، وقصص الصيد التي تشكل هذه البيئة مسرحها الطبيعي في مطاردة
 الغزلان والوحوش ، وقد رأينا من قبل مقاطع لأبي فراس في وصف رحلات الصيد ،
 تدور معها أبيات عبد القادر في أفلاك متقاربة ، وتستقي من تراث مشترك وتجارب
 متماثلة ، ومنها مشاهد الرحيل للأحبة ، وقد شُدَّتِ الهِوَادِجُ على ظهور النياق ،
 واختفت العذارى بداخلها ، لكنهن ينظرن بعيونهن الجميلة من فتحات الهودج الصغيرة
 (الكوى) ، فكان العيونُ رُقْعٌ تسدُّ هذه الفتحات لكثرتها وتلففها ، وتلك صورة جميلة

من عبدالقادر، وهي تذكر على نحو ما بصورة الوداع التي رسمها أبو فراس لبعض أهل بيته، وقد ذهب إلى الحج، وبخاصة أن اليوم كان ماطرًا في الصورتين، فيتولد الشعور بصدق الإحساس ودقة التصوير في المشهدين، أما الجياد التي يعشقها عبدالقادر والتي ظل إلى آخر عمره يحبها ويرعاها ويربت عليها، فقد بدت هنا ضامرة شأن الجياد الأصيلة، تطارد الوحوش والغزلان، وتلحقها على البعاد، ويتناثر الشليل (العرق) على أكفاله وخصورها فتزدان به، أما بيوت الخيام التي أحبها، فلسوف نرى كيف سيتخذ في ظلها أحكم القرارات، ويقود انطلاقاً منها أنجح المعارك، بل كيف سيصنع منها أول عاصمة متنقلة في التاريخ فيما نظن، في «الزاملة» مدينة الخيام التي ستدوخ الأعداء وهم يبحثون عن موقعها الذي يتغير من حين إلى آخر، وهو يحمل في داخله خمسين ألفاً من البشر، في سهولة ويسر، ويطيل أمد الحياة والمقاومة لمن عشقوا البادية وعرفوا أسرارها، فأعطتهم المزيد من الحماية والمتعة والرضا والجمال.

إذا كان الشعر موهبة فطرية، يصقلها العلم وتنميتها التجربة، وقد أخذ عبدالقادر بنصيب طيب من العلم منذ صباه المبكر في القيطنة ورهران، وبما أتبع له من التجارب في رعاية والده، فإن «الرحلة» كانت تمثل في تكوين الشخصيات في التراث العربي الإسلامي عاملاً هاماً في توسيع مدارك الشخصية، وزيادة معارفها وإفادتها من تجارب الآخرين، وتزداد أهمية الرحلة عندما تبدو وكأنها رحلة لتعميق المعرفة بالذات من خلال رؤية ما تمر به الذوات المشابهة، التي تبدو وكأنها ممثلة ومغايرة في آن واحد، وتلك كانت حالة العالم الإسلامي في الربع الأول من القرن التاسع عشر، وهي الفترة التي قام فيها عبدالقادر برحلة استغرقت عامين مع أبيه مراراً خلالها بالشمال الأفريقي ومصر والحجاز وسوريا والعراق، وكلها تابعة يومئذ للخلافة العثمانية المترهلة التي بدأت تشغل بكثير من الحروب الخارجية والفتن الداخلية، وتشغل عن الأحداث في الأقاليم المختلفة، ويتنوع الولاة في طبائعهم وأجناسهم وأهدافهم، فيحكم كل ولايته بما يتحقق لديه من أهداف ومطامح، تتفاوت درجة سموها ودنوها من مكان إلى مكان.

قامت الرحلة في ربيع الأول سنة ١٢٤١ هـ (١٨٢٥ م) متجهة براً إلى تونس مروراً بقسنطينة، ثم تبعتها رحلة بحرية استغرقت خمسة عشر يوماً إلى الإسكندرية، ومنها إلى القاهرة حيث حضرا بعض مجالس العلم في الجامع الأزهر، والتقىا بمشاهير العلماء والمتصوفة، ثم استقبل الشيخ محيي الدين وابنه عبدالقادر وحاشيته من قبل والي مصر محمد علي استقبالاً حافلاً، «وهنا رأى عبدالقادر الأمير محمد علي باشا لأول مرة، ونظر إليه بدقة وتأمل، ولم يدر أنه سيتبع يوماً خطاه، وينسج على منواله وقد أكرمهما محمد علي باشا، وأحلهما محلاً رفيعاً»^(١٢٠)، وسوف نعود مرة أخرى للوقوف أمام هذا اللقاء بعد استكمال الملامح العامة للرحلة .

اتجهت الرحلة بعد ذلك إلى مكة لأداء مناسك الحج، ثم إلى المدينة لزيارة قبر الرسول، ثم إلى دمشق مع ركب الحجيج الشاميين، وفي شهور الإقامة في دمشق كان التعرف إلى العلماء وحضور مجالس المشاهير في المسجد الأموي والالتقاء بكبار المتصوفة، وقد قرأ خلال ذلك صحيح البخاري على الإمام المحدث عبدالرحمن الكزبري، والتقى عبد القادر بالعارف بالله الشيخ خالد النقشبندي السهروردي وكان يكثر التردد إليه، فسمع منه علوماً شتى في التوحيد والتصوف، ثم كانت الرحلة إلى بغداد للتعرف إلى طريقة سيدي عبد القادر الجيلاني، وهناك أخذ عبدالقادر خرقة الطريقة القادرية من يد الشيخ محمود القادري الكيلاني تقيب الأشراف وخليفة الجيلاني .

ثم كانت العودة للحج مرة ثانية عن طريق الشام، وبعد الحج كان المرور بالقاهرة مرة ثانية، وأقاما فيها فترة غير قصيرة، عاودا الاتصال بالعلم، وجمع أمهات الكتب، ورؤية تجربة محمد علي في محاولة تأسيس الدولة الحديثة في مصر، وهي التجربة التي سوف يتأثر بها عبدالقادر لاحقاً، وإن اختلفت طبيعة التجربة في البلدين باختلاف التحديات المثارة، والأهداف المرجوة، والعدو المناهض .

ثم كانت العودة إلى القبطنة في عام ١٢٤٣ هـ / ١٨٢٧ م، بعد رحلة دامت عامين، ولا شك أن عبدالقادر تأثر بتجربة محمد علي في مصر، وكما يقول الدكتور صلاح العقاد^(١٢١) فقد «شهد في مصر النهضة الحديثة والتطورات العصرية التي أدخلها إليه محمد علي باشا في جميع مرافق البلاد، فأدرك قيمة هذه الحضارة الحديثة، وارتسمت خطوطها العريضة في ذهنه، وهذا ما سيفعله عندما سيتولى إمارة البلاد في المرحلة الثانية من حياته إذ سيحاول أن يبني دولته على هذه الأسس نفسها».

وهذا ما يؤكد باحثون آخرون، فالدكتور جلال يحيى يرى أن عبدالقادر «أعجب بكل ما قام به محمد علي في مصر»^(١٢٢)، والدكتور عبدالوهاب عبدالرحمن يشير أثناء حديثه عن الرحلة إلى «أنه أعجب أثناء زيارته لمصر بالتنظيمات والإصلاحات التي أدخلها محمد علي للنهوض بمصر آنذاك»^(١٢٣)، ويرى الدكتور شوقي عطا الله الجمل^(١٢٤) أن تنفيذ الأفكار الإصلاحية في مصر على يد محمد علي كان أيسر من محاولة عبدالقادر تنفيذها فيما بعد في الجزائر، نظراً للظروف المختلفة التي أحاطت بكل من التجريبتين، «فمحمد علي كان يعمل في بلد اعتاد الناس فيه على وجود الدولة وتدخلها في حياتهم، وقد قصر جهده على البناء المادي لهذه الدولة الحديثة التي سعى لبقائها، بينما عبدالقادر يعمل في بلد اعتادت منذ القدم على حياة المجموعات المستقلة وعلى غياب الدولة، ومن جهة أخرى كانت الظروف الخارجية والداخلية تسهل مهمة محمد علي بعكس الوضع بالنسبة لعبد القادر».

ولا تتوقف الصعوبات التي كان يجدها عبدالقادر في سبيل تحقيق هدفه، إذا قيس بمحمد علي، عند الظروف الداخلية والخارجية فقط، بل إنها تتجاوز ذلك إلى تحديد مفهوم المهمة المطلوب إنجازها لدى كل منهما، ففي الوقت الذي كان يسعى فيه محمد علي إلى بناء الدولة في شكلها التنظيمي الذي يساعده على تحقيق أحلامه في التوسع والاستقرار، فإن عبدالقادر كان معجباً دون شك بهذه التجربة في بناء النهضة، وقد ذكر الضابط الفرنسي ماسو الذي كان أسيراً لدى عبدالقادر (١٨٤٠ - ١٨٤١ م) في

تقرير له إلى وزير الحربية الفرنسي بعد أن تحرر من الأسر أن عبدالقادر كان يحلم أن يكون مثل محمد علي ، وقد يدفعه طموحه إلى الإبداع مثله (١٢٥) .

لكن من الحق أن يقال إن عبدالقادر كان معنياً إلى جانب ذلك ببناء أفراد الأمة ، فلم يكن يحس مثل محمد علي أنه والٍ عثماني ، يستغل موقعه والأمة التي ولي عليها في تحقيق طموحاته ، وقد تستفيد الأمة من خلال ذلك ، أو تستفيد بعض شرائحها وتستغل الشرائح الأخرى ، ولكن كان يحس بأنه أحد أبناء هذه الأمة التي اختارته هي دون سواها ، وأنه معني ببناء أفرادها إلى جانب هيكل نظامها « كان محمد علي يمثل الاستبداد المستتير ، وكان مفهومه يقوم على أن وجود الدولة يعني وجود الأمة ، أما عبدالقادر فقد عمل في آن واحد على تكوين الأمة والدولة معاً » (١٢٦) .

وعلى أية حال فقد عاد عبدالقادر من هذه الرحلة مزوداً بكثير من التجارب والأفكار في مجالات المعرفة والإصلاح ، وغالب الظن أن عزمته في تلك الفكرة كانت متجهة إلى التطوير المعرفي لذاته ولمن حوله ، بعد لقائه بعلماء المشرق في مصر وسوريا والحجاز والعراق ، وإدراك أهمية توافر المكتبات الغنية حول المتعلم والباحث ، وأهمية امتداد مجال اهتمامات المتشوق إلى المعرفة إلى خارج دائرة العلوم اللغوية والدينية البحتة التي نهل منها من قبل قدرًا كافيًا لبدء سياحة معرفية متكاملة ، ومن أجل هذا فقد كان سعيداً بالثروة التي حصلها خلال هذه الرحلة من المخطوطات القيمة من بلاد المشرق ، وقد شكل منها نواة مكتبة هامة ، تُعدّ من أثمن مكتبات هذه الأيام (١٢٧) ، وهي المكتبة التي سوف يتوسع فيها عندما يتولى الإمارة ليشكل منها نواة مدينة علمية في « مقدمة » التي كانت واحدة من مشروعاته لإنشاء جامعة ومكتبة مركزية لولا أن الفرنسيين أحرقوها في صراعهم غير الشريف معه (١٢٨) .

وبعودة عبدالقادر بمكتبته الثمينة من المشرق ، قرر أن يعتزل بجوارها لتحصيل العلم ، فلزم الخلوة حيث عكف على مطالعة كتب العلم والفلسفة ، فدرس رسائل أفلاطون وفيثاغورس وأرسطوطاليس ، وركز في دراسة التاريخ والجغرافيا ، والهندسة والنباتات الطبيعية (١٢٩) .

لكن الواجب الوطني لم يتركه في خلوته ، فقد دارت الأحداث على النحو الذي أشرنا إليه من قبل ، ودعا داعي الجهاد ، وكان عبدالقادر فتى مكتمل الجسم والعقل ، يفيض شجاعة ورجولة وفروسية وإيماناً ، فنفر إلى أداء الواجب جندياً ، حتى اجتمعت كلمة القبائل على إسناد الإمارة إلى والده الشيخ محيي الدين الذي رشّح ابنه الفتى الشاب (بعد أن هددوه بالقتل إن هو امتنع) فجاءوا بعبد القادر من إحدى مواقع مكافحة الفرنسيين ، فبوع وبدأ رحلة الإمارة الشاقة ، التي سيلمع فيها نجمه مخططاً ومنظماً ومقاتلاً ومفاوضاً ومناوراً ، ويرسم من وراء ذلك صورة ناصعة في سجل الشخصيات البارزة .

٣ - مرحلة الإمارة،

بوع عبدالقادر أميراً على الجهاد في سبيل الله سنة ١٨٣٢م ، واتخذ من مدينة معسكر في غرب الجزائر عاصمة له ، وحظي بتأييد القبائل الهاشمية ورجال الطرق الصوفية ، ثم أخذ يرتب لاتساع مساحة مؤيديه ، وانحسار مساحة مناوئيه ، حتى يتمكن من تحقيق هدفه في المحافظة على الجزائر حرة عربية مسلمة .

وخلال فترة إمارته (١٨٣٢ - ١٨٤٨م) حقق عبدالقادر انتصارات كبيرة ، حتى في لحظات هزائمه ، وسجلت شخصيته نموذجاً فريداً في ضرب القدوة بنفسه أولاً في تحمل الأعباء والمشاق والعف عن المكاسب والمال العام والمخاطرة بنفسه قبل أصحابه في ميدان الحرب ، وإظهار الفروسية في الدفاع عن أوليائه والنبيل في معاملة أعدائه ، وإظهار الحنكة والبراعة في التنظيم الدقيق لأمر الدولة ومرافقتها المختلفة في زمن السلم والحرب ، ووضع الخطط لتنظيم الجماعات والرفق بها ، ثم إظهار البراعة الدبلوماسية في مفاوضة الأعداء ومناورتهم ، وضرب بعضهم ببعض الآخر للحصول على أكبر قدر ممكن من حق بلاده الذي يغتصب أمام عينيه ، وتميزت شخصيته إلى جانب ذلك كله بالدمائة والشاعرية وحب الجمال والحرص على صلة الأهل والإخوان ، ومجالسة العلماء وإكبارهم ، مما جعل منه شخصية محبوبة حتى لدى أعدائه الذين احترموه

وقدروه، واكتسب شعبية في بلادهم أكثر من بعض قادتهم الذين حاربوه باسم مصلحة فرنسا .

وسوف نكتفي في عرضنا الموجز هنا بالملامح العامة الدالة على مزايا هذه الشخصية المتفردة دون الدخول في التفاصيل التي يمكن العودة إليها في كتب التاريخ والسير التي اهتمت به، إلا بالقدر الذي يكون الوقوف فيه أمام بعض التفاصيل معينا على توضيح ملامح الصورة .

لقد أحس عبدالقادر بثقل أعباء ما أُلقي إليه من مسئولية منذ اللحظة الأولى، وكان يتمثل مفهوم مسئولية الراعي عن الرعية كما تصوره أقوال الصحابة والسلف الصالح، ومن هذه الناحية كان عبدالقادر، كما يقول الدكتور أبو القاسم سعد الله، صحابياً متأخراً، أو كما يقال: « بقية السلف الصالح »^(١٣٠)، ومن صور التعبير عن ذلك أن أول عمل قام به بعد أن بويع أنه دخل على زوجته خديجة فقال لها: « إن أردت أن تبقي معي من غير التفات إلى طلب حقك مني فلك ذلك، وإن أبيت إلا أن تطلبي حقك، فأمرك بيدك لأنني قد تحملت ما يشغلني عنك »^(١٣١)، فكان أن أكدت له أنها شريكته في الجهاد كما أنها شريكته في الحياة، وذلك موقف يذكر بمواقف الراشدين من أمثال عمر بن الخطاب وعمر بن عبدالعزيز من زوجاتهم بعد الحكم .

ولكن اللافت للنظر مسارعة عبدالقادر فور تولي الأمر بالحرص على تطبيق نظام مدني أقرب إلى نظام الدولة الحديثة في القرن التاسع عشر، في بلاد كان يسود فيها النظام القبلي، فقد اتخذ عاصمة له هي معسكر، واختار علماً جديداً للإمارة من اللون الأخضر، يتوسطه اللون الأبيض، وقد رسم عليه باللون الذهبي: « نصر من الله وفتح قريب، ناصر الدين عبدالقادر بن محيي الدين »، ثم شكل « مجلس الشورى » المكون من أحد عشر عضواً من كبار العلماء والأعيان، يمثلون المناطق المختلفة، وجعل على رأسهم قاضي قضاة الجزائر، وألف حكومة كانت تُعد من أوائل الحكومات المنظمة في العالم العربي^(١٣٢)، وقد تشكلت وزارته من رئيس للوزراء، وكان يقوم

بهذه المهمة الأمير عبدالقادر، ونائب للرئيس، ووزير للخارجية، ووزير للأوقاف، ووزير الأعشار والزكاة، ووزير خزانة المملكة، ووزير الخزانة الخاصة، وبعد الوزراء يأتي الكتبة وهم ثلاثة، ثم الحاجب، وإلى جانب هذه المجالس الثابتة جعل هناك مجالس مفتوحة تمثل في علماء الأمة الذين كان يستفتيهم عبدالقادر فيما يعرض له من أمور، ويتلقى آراءهم مكتوبة، ولم يكن يقف عند علماء الجزائر وحدهم، بل كان يرسل علماء المغرب كذلك . وقد أفاده ذلك في تثبيت أركان إمارته، فإلى جانب الاستشارة بالآراء في إقامة العدل، حمته تلك الآراء من إرجاف المرجفين، وبخاصة بعض الطرق الصوفية التي كانت تعارضه أحياناً بحجة عدم الالتزام بالآراء الدينية، فكان في فتاوى هؤلاء العلماء حماية له، وإبطال لحججهم، وجمع لقلوب الناس حوله .

وفي مجال التنظيم الاقتصادي، كان يدرك عبدالقادر في حالة حرب الإبادة التي تشنها فرنسا على شعبه أهمية حرب « القوت » له ولأعدائه، فكان يحاول في وقت واحد أن يؤمن القوت الضروري لأتباعه، وأن يحرم أعداءه من مزايا سهولة التعامل مع أبناء البلاد، ويذكر عبدالقادر خطته في الأمن الغذائي، فيقول : « ولم تكن الاحتياطات تكفي لتموين جيشي في كل المجالات التي دعاه واجب الحرب للعمل فيها، لذلك أمرت تفادياً لوضع حمل جديد على الأهالي بإقامة مخازن للحبوب تحت الأرض في كل ولاية، وكانت هذه المخازن، التي كانت تحت مسؤولية قائد كل قبيلة، والتي كان العدو لا يستطيع العثور عليها، تحتوي على الحبوب التي تدفع كعشور . . . وبهذه الطريقة برهنتُ للعرب الذين من طيبتهم الشك، أنني لم آخذ شيئاً من الضرائب لمصلحتي الشخصية، لقد جعلتهم يدفعون للمصالح العام، فأجابوني، والواقع أن هذه المخازن هي التي أجَلَّتْ سقوطي، فعندما جردت من مخازن تمويني، أصبحت مضطراً إلى فرض مطالب جديدة على القبائل، ولما شعرت هذه القبائل بالضغط الشديد من الجهتين ارتخى حماسها للجهاد » (١٣٣) .

والواقع أن الخطة في غاية الدقة والذكاء، فهي تجمع زكاة العشور من ناحية، وتطمئن دافعيها إلى أنها مخزنة تحت أقدامهم هم، تشكل قوتهم الضروري في الأزمات من ناحية أخرى، فيتحمسون لدفعها ويقومون بحراستها وإخفائها عن أعين الفرنسيين الذين يغيب عنهم سر صمود هذه القبائل، وفي الوقت نفسه يخف عن كاهل الأمير عبء توفير القوات لهم، فلا يفرض عليهم ضرائب إضافية. ويضاف إلى ذلك كله حرصه على أن ينزع الشك من نفوس «العرب» في طمع الولاة والحكام في الإثراء الشخصي من خلال الحكم، فما يدفعونه يحتفظون به لقوت أولادهم، فتولد لديهم الثقة ويسلس قيادهم، ويستسلمون لأوامر الأمير.

ولقد كان عبدالقادر شديد التعفف عن المال العام، وظل ينفق على نفسه وبيته من أملاكه الخاصة القليلة بعد تولي الإمارة، وكان يقول^(١٣٤): «لم أمس قط أي شيء مما أعطاني العرب للمصاريف العامة، حتى اللحظة التي وضع فيها الفرنسيون أيديهم على أملاكي القليلة، وعندئذ لم آخذ إلا ما كان ضرورة مطلقة، فملابسي كانت تصنعها نساء بيتي، ودخلي القليل كان يكفي لحاجات أسرتي، بل حتى الفائض القليل الذي ترك لي كنت أصرفه في مساعدة الفقراء والمساكين، وبالأخص المحتاجين من أصحابي في السلاح الذين كانوا قد خرجوا أثناء الجهاد... وكل مواردني في الحقيقة كانت مكرسة فقط لخدمة الصالح العام، وعندما استؤنفت الحرب ١٨٣٩ دعوت العرب لمنحي قرضاً كبيراً غير أنهم استجابوا ببطء، وفي الحال بعث في المزداد كل مجوهرات عائلتي في أسواق معسكر معلناً على الملأ أن دخلها سيرسل إلى الخزينة العامة، فجاء القرض حيثئذ بسرعة».

كانت هذه فلسفة الأمير عبدالقادر في توجيه الدخل، وتأمين القوات، وعفة اليد، واكتساب الثقة، وفي المقابل فقد حاول أن يضيق الخناق على أعدائه في المعاملات الاقتصادية مع الجزائريين ما وسعه ذلك، فكان يضرب على جنودهم لونا من الحصار الاقتصادي، فيمنع القبائل من التعامل معهم والبيع لهم والشراء منهم، ويطلق

على من يكسر هذا الحصار «المتصرين»^(١٣٥) إشارة إلى خروجهم على الإسلام واعتناقهم النصرانية ، ويسانده في هذا الإطلاق فتاوى العلماء الذين يشكلون مجلس الشورى أو ينتشرون في أرجاء البلاد وحتى خارجها ، وكان لهذه الفتاوى ولتلك القرارات أثرها الشديد على الفرنسيين ، فقد «أخذ القائد الفرنسي في وهران في تجميع بعض الشيوخ من الأهالي المقيمين حول المدينة ، واستعمل في ذلك الترغيب والترهيب وشراء الذمم ، وذلك لاستخدامهم في الحرب ضد عبد القادر ، وعقد معهم بعض الاتفاقات الخاصة بالخدمة في صفوف الفرنسيين وتقديم المؤن والرجال ، وذلك نظير المرتبات والحماية الفرنسية ، فما أن سمع الأمير بذلك حتى طلب إلى هذه القبائل أن تأتي صوب الجنوب ، وكان عبد القادر يهدف إلى قطع الصلة بين الفرنسيين والأهالي ، ويمنع عن الفرنسيين كل عون يحصلون عليه من الأهالي ، ويؤمن على دولته بإقامة منطقة محرمة خالية من السكان بينه وبينهم»^(١٣٦) .

والى جانب البراعة التي أبداهها الأمير في مجال التنظيم الإداري ، والتخطيط لاقتصاديات الحرب ، وإظهار الترفع والعفة أمام المال العام ، فقد أظهر كذلك براعة التخطيط العسكري في محاولته لبناء جيش حديث في حدود ما أتى له من ظروف وإمكانات وينبغي - لتقدير أهمية ما فعله الأمير - أن نتذكر ما كان عليه الحال عند دخول الفرنسيين إلى الجزائر ، فقد انهارت قوة الإنكشارية الصغيرة غير المتحمسة ، ورضيت من الغنيمة بالإياب سالمة إلى مرافئ خارج الجزائر ، وبقيت قوات القبائل غير المنظمة يصعب الاعتماد عليها في وضع أي خطة لمواجهة جيش حديث منظم ، كان يُعد من أقوى جيوش الدنيا في ذلك العصر .

ولقد بلغ به الاهتمام في وضع أسس تنظيمية للجيش أنه وضع مؤلفات حول التنظيم العسكري طبعت في فترة مبكرة من جهاده ، وكان منها الكتاب الذي وضعه بعنوان «وشاح الكتائب وزينة الجيش المحمدي الغالب» والذي وضع فيه الأسس والمبادئ لنظام الجندية الجديد ،

وكذلك طبع له بالفرنسية في سنة ١٨٤٨م ، كتاب جمع بعض أشعاره ونظمه العسكرية ، وصدر عن دار النشر «هاشيت» وهي من أشهر دور النشر الفرنسية التي ما تزال قائمة وكان عنوان الكتاب : . Poesie d'Abdel - kader, les reglements militaires. libraire Hachette, 1848

«أشعار عبدالقادر ونظمه العسكرية» ، وقد طبع في باريس على حجر على القاعدة المغربية ، ويتألف من ستين صفحة ، وله مقدمة باللغة الفرنسية تتألف من ثماني صفحات (١٣٧) .

وقد عمل على تزويد الجيش بالأسلحة ، ولجأ في ذلك إلى كل الطرق المتاحة ، بما في ذلك الاتفاق مع فرنسا في بعض مراحل الهدنة بين الصراعات على تزويده ببعض الأسلحة ، بل حاول إقامة صناعة للسلاح على النحو الذي فعله محمد علي في مصر ، لكن الظروف لم تساعد على ذلك (١٣٨) ، وعلى الرغم من أن العدو لم يمهل فترات طويلة لكي ينظم جيشه كما يريد ، فقد استطاع أن « يقسمه إلى ثلاث فرق : مشاة ، وخيالة ، ومدفعية ، ووحدزيه ، وأصدر القوانين العسكرية التي يتوجب على الجندي التمسك بها ، ويعاقب عقاباً صارماً وشديداً إذا ما حاد عنها ، وكان قادة الجيش يتمتعون برتب عسكرية مرموقة ، ولا بد للجندي أن يتخطى في صعوده الدرجات التالية : جاويز : يرأس ١٢ جندياً ، رئيس الصف : يرأس عشرين جندياً ، السياف : يرأس ١٠٠ جندي ، الأغا : يرأس ١,٠٠٠ جندي ، وعين لكل أغا أو سياف كاتباً يتولى شئون الحسابات والرسائل والتقارير ، ويشرف على توزيع الطعام والرواتب الشهرية على الجنود (١٣٩) ، ولكي يتميز الرئيس عن الرؤوس ، منح الضباط حسب رتبهم علامات من الذهب والفضة والجوخ الأحمر . . . وكانت أوسمة الفخر والشرف تمنح لمستحقها في حفل كبير يحضره الأمير أو خليفته ، وتعزف فيه الموسيقى العسكرية . . . وتم وضع نظام دقيق للرواتب الشهرية والماء والغذاء ، إلى جانب المستشفيات المتنقلة التي كانت تلازم الجيوش في تحركاتها ، ويقوم على شئونها أطباء جزائريون مهرة يساعدهم ممرضون عسكريون (١٤٠) .

إن هذا التنظيم العسكري الحديث كان يسانده شيء آخر على درجة بالغة الأهمية، ويتمثل في القدوة الحسنة بتقديم نموذج للفروسية والبطولة، وفي تقوية الروح المعنوية من خلال تحميس الجنود وشدة الاختلاط بهم، وقد ضرب عبدالقادر أمثلة رائعة في المجالين من خلال كونه بطلاً للسيف واللسان معاً عبّر فروسيته وشعره. كان عبدالقادر منذ شبابه المبكر قد تدرب على فنون الفروسية والقتال، وأبدى فيها مهارة هائلة، وساعده قلب شجاع، وإيمان ديني عميق، وتمسك شديد بالدفاع عن أمته، والمؤرخون الذين عاصروه عن قرب، وشاهدوا بطولاته، وجلسوا إليه، يقدمون صورة شبه أسطورية عن قدراته الخارقة في مجال الفروسية، يقول المؤرخ البريطاني هنري تشرشل الذي كتب سيرة عبدالقادر في حياته: «كان لا يدانيه أحدٌ فروسية، ولم يكن عبدالقادر فارساً مهيباً فحسب، بل إن تفوقه المدهش في كل متطلبات الفروسية التي توجب العين القوية، واليد الثابتة، والرجولة الحقة، كان حديث كل أولئك الذين عرفوه، فقد كان يلمس كتف فرسه ب صدره، ويضع إحدى يديه على الفرس، ثم يقفز إلى الجانب الآخر، أو أنه كان يدفع الفرس إلى أكبر سرعة ممكنة، ثم ينزع قدميه عن المهاز، ويقف على السرج، ويطلق النار على هدفه بدقة عجيبة، ويلمسته الخفيفة الماهرة يثني الفرس العربي المدرب ركبتيه، أو يمشي مسافات على رجله الخلفيتين، بينما تضرب قائمته الأماميتان، أو يلوح ويقفز بهما كالغزال . . .» وخلال مناسبات كثيرة مليئة بالخطورة والمبادرة، استعمل فيها عبدالقادر سيفه البكر، أدت شجاعته وفروسيته لا إلى الثناء عليه فقط، بل الإعجاب المنقطع النظير به، فقد بدأ العرب ينظرون بتقديس خرافي إلى رجل يتمتع بشخصية وسيمة، ويتقدم بلا خوف حيثما هدده الخطر، فهو مرة يرق من صفوف الرماة الأعداء، ومرة يطلق النار في شكل تربيعة، ويكتسح حربات البنادق بسيفه، وأخرى يقف دون حراك مشيراً بامتعاض إلى قنابل المدافع وهي تثر حول رأسه، وإلى القذائف وهي تنفجر تحت قدميه» (١٤١).

لقد ارتسمت لعبد القادر الفارس صورة مهيبه أسطورية لا في عيون جنوده فحسب، وإنما في عيون الأوربيين أنفسهم، وبخاصة الإنجليز الذين كانوا يتابعون بشماته ما يفعله هذا البطل المغوار بأعدائهم الفرنسيين، ويسخرون من الإشاعات التي يطلقها الفرنسيون، معبرين عن رغباتهم الدفينة بأن عبد القادر قد قتل في إحدى المعارك، وقد سخرت مجلة « بانش » وجريدة « التايمز » اللندنية في أكتوبر ١٨٤٧م من إشاعات الفرنسيين، وطمأنتهم بأن البطل له أكثر من الأرواح السبعة التي تمتلكها القطط : « إنه كالعملاق القديم الذي قيل مراراً بأنه قد قتل، حدث عن القط، لماذا تعد حياته لا شيء إلى جانب حيوات عبد القادر، أو على السهولة التي يستطيع بها دائماً أن يسقط من ظهر جواده على قدمه، كم من مرة ترك بلا جواد، ومع ذلك وبحيلة ما، فهو دائماً أكثر شدة عندما لا تبقى له قدم يقف عليها » (١٤٢) .

إن هذه الصورة الجميلة التي ترسمها أقلام المؤرخين والصحفيين الأوربيين، نجد معادلاً لها في اللوحات الشعرية الصادقة التي رسمها عبد القادر نفسه، وامتزج في بعضها روح التضحية والبطولة والفروسية بمخاطبة الأتشي الرمز الذي يتباهى أمامه الفارس العربي ببطولاته، يقول في إحدى قصائده (١٤٣) :

تسائلني أم البنين وإنها

لأعلم من تحت السماء بأحوالي

الم تعلمي يا ربّة الخدر أنني

أجلى هموم القوم في يوم تجوالي

وأغشى مضيق الموت لامتهيباً

واخمي نساء الحي في يوم تهوال

إذا ما لقيت الخيل إنّي لأول

وإن جال اصحابي فإني لها قال

أدافعُ عنهم ما يخافون من ردى
فيشكر كلُّ الخلق من حُسن أفعالي
وأورد رايات الطعان صريحةً
وأصدرها بالرمل تمثال غريب
ومن عادة السادات بالجيش تحتمي
وبي يحتمي جيشي وتُحرس أبطالي
وبي تُثقى يوم الطعان فوارسُ
تخالينهم في الحرب أمثال أشبال
إذا ما اشتكت خيلي الجراح تحمحمأ
أقول لها صبراً كصبري وإجمالي
وأبذل يوم الروح نفساً كريمةً
على أنها في السلم أغلى من الغالي
وعني سلي جيش الفرنسيين تعلمي
بأن منايهم بسيفي وعسالي
سلي الليل عني كم شققت أئيمةً
على ضامر الجنين معتدل عال
سلي البيد عني والمقاوز والرُبي
وسَهلاً وحَزناً كم طويتُ بترحالي
فما همّتي إلا مقارعة العدا
وهزمتي أبطالاً شداداً بأبطالي

والقصيدة مع صدقها ودالاتها على فروسية صاحبها وشجاعته تعكس أصداء
القصائد القديمة في فخر الفرسان في مثل هذه المواقف ، فهي من حيثُ الإيقاع الموسيقي
تذكر بلامية امرئ القيس :

الاعم صباحاً أيها الطفل البالي
وهل يعمن من كان في العصر الخالي

والتي يرد فيها قوله :

ولم أشهد الخيل المغيرة بالضحي

على هيكلي عيل الجُزارة جوال

فلو أن ما أسعى لأبني معيشة

كففاني ولم اطلب قليل من المال

ولكنما أسعى لمجد مؤثلي

وقد يُدرك المجد المؤثلي أمثالي

وتذكر بعض الصور الواردة فيها ببعض صور معلقة عترة ، وهي قائمة كذلك

على مخاطبة الأثى (ابنة مالك) والافتخار أمامها بالبطولة :

هلا سالت الخيل يا ابنة مالك

إن كنت جاهلة بما لم تعلمي

يُخبرك من شهد الوقعة أثني

أغشى الوغى وأعف عند المغنم

وقائمة كذلك على الاعتزاز بأنه فارس يتقي به الأبطال الآخرون أسنة الرماح :

في حومة الحرب التي لا تشتكى

غمراتها الأبطال غير تغمغم

إذ يثقون بي الأسنة لم اخم

عنها ولكن لا تضايق مقامي

وهي صورة تذكر بها هنا الصورة الواردة في قوله :

وبي يثقي يوم الطعان فوارس

تخالينهم في الحرب أمثال أشبال

أما الحصان الذي يشتكي لصاحبه في المعركة فهو مشترك هنا وهناك ، فعترة
يقول في صورته المشهورة :

فـأزورُ مِنْ وقع القنا بلبـانِه
وشكا إليّ بعـبرة وتحمـمـم
لو كان يدري ما المحاورة اشتكى
ولكان لو علم الكلام مُكَلِّمي

وعبد القادر يقول :

إذا ما اشتكتْ خيلي الجراح تحمحمأ
اقول لها : صبراً كصبري وإجمالي

لكن مثل هذا التشابه هنا أو هناك متوقع في مثل مناخ هذا العصر الذي كانت موجة
تقليد الأدب القديم فيه ، هي البداية الصحيحة للوصول إلى مرحلة النهضة فيما بعد .

وعبد القادر لا يكتفي في شعره بالاعتزاز بنفسه فارساً مقداماً ، ولكنه يعتز كذلك
بجنوده الأبطال الميامين ، ويرسل إليهم إن ابتعدوا عنه في مهام الجهاد قصائد التحية والشوق
وشد الأزر ، ويدو أسلوبها وكأنه مراسلات بين الأصدقاء والأحبة ، و « قد أرسل مرة
بقصيدة طويلة تبلغ زهاء خمسين بيتاً إلى جيوشه في جبال « جرجرة » للشكر والتشجيع ،
وكان الأعداء قد أرجفوا بموته ، فلم يعبأ بذلك ، واستمر يجاهد وينظم الشعر » (١٤٤) .

وهو يبدأ قصيدته إليهم على النسق التقليدي ، فيحمل ريح الجنوب إليهم التحية
والسلام ، ويشكو من أن جفنيه قد فارقهما المنام ، وقد أصبح مشتاقاً وقد عز اللقاء إلى
مجرد لقاء طيف الأحبة :

ماذا يضـرُّ احببـتي لو أرسلوا
طيف المنام يزورني بتـمـمـم
كل الذي القاه في حيف الهوى
سهلٌ ، سوى بين الحبيب الأفضـل

كَيْفَ التَّصَبَّرَ عَنْهُمْ وَهُمْ هُمْ
أَرْيَابُ عَهْدِي بِالْعُقُودِ الْكُفْلِ

وبعد هذه المقدمات يخلص إلى مدحهم والثناء عليهم :
هَمَّ بِالْمَدِيحِ أَحَقُّ لَكِنْ رَيْمًا
ضَاعَتْ حَقُوقُ بِالْعِدَا وَالْعُذْلِ
إِنْ غَيْرَهُمْ بِالْمَالِ شَيْءٌ وَمَا سَخَا
جَاءُوا بِبِئْسَ النَّفْسِ دُونَ تَعْلَلِ
الْبَانِلُونَ نَفُوسَهُمْ وَنَفْسِي سَهُمْ
فِي حَبِّ مَالِكِنَا الْعَظِيمِ الْأَجَلِ
الصَّادِقُونَ الصَّابِرُونَ لَدَى الْوَعَى
الْحَامِلُونَ لِكُلِّ مَا لَمْ يُخْصَلِ
مَا مِنْهُمْ إِلَّا شَجَاعٌ قَارِعٌ
أَوْ بَارِعٌ فِي كُلِّ فَعْلٍ مُجْتَمَلِ

ثم يلجأ إلى أسلوب التكرار لكي يعدد مزاياهم في نسق استعراض موسيقي ،
يدفع نفوس الجنود إلى الاعتزاز والزهو والرغبة في بذل المزيد ، وهو يعتمد في التكرار
على أسلوب « كم » الخبرية الدالة على الكثير ، فيردها نحو عشرين مرة في مقطع
صغير إشارة إلى كثرة مزاياهم وتعددتها :

كَمْ نَافِسُوا ، كَمْ سَابَرُوا ، كَمْ سَابَقُوا
مِنْ سَابِقِ لَفْضَائِلٍ وَتَفَضَّلِ
كَمْ حَارَبُوا ، كَمْ ضَارَبُوا ، كَمْ غَالَبُوا
أَقْوَى الْعِدَاةِ بِكَثْرَةِ وَتَمَوَّلِ
كَمْ صَابَرُوا ، كَمْ كَابَرُوا ، كَمْ غَابَرُوا
أَعْتَى أَعَادِيَهُمْ كَعَصْفِ مَوْكَلِ

كم جاهدوا ، كم طاردوا ، وتجلدوا
للمنايات بصارم وبمقوول
كم ادلجوا ، كم ازعجوا ، كم اسرجوا
بتسارع للموت لا بتمهل

وعلى هذا النحو تسير نغمة تشجيعه لجنوده وتعيدده لمزاياهم ورفعهم لمعنوياتهم ،
مما يترك أفضل الأثر في نفوسهم ، ويمدهم بطاقة روحية لا تقل عن الطاقة المادية في
أيديهم ، وبخاصة أنه يختم القصيدة بالدعاء لهم بالحفظ والرعاية :

يارب ، يارب البــــــــــــــــرايا زبهم
صبراً ونصراً دائماً يتكمل
يا رب يا مولاي وابقهم قذئ
في عين من هو كافر بالمرسل
وتجاوزن مولاي عن هفواتهم
والطف بهم في كل أمر مُنزل

إن هذه المهارة الفائقة في تنظيم الجنود وتعبئتهم إلى جانب شجاعة القائد
وفروسيته ، وضربه المثل الحسن في الإقدام والتضحية ، كل هذا كان من شأنه أن يساعد
الأمير عبدالقادر في تحقيق الانتصارات العسكرية المتتالية على فرنسا بالرغم من
التفاوت الكبير في العدد والعدة والخبرة العسكرية .

ففي العامين الأولين لتولي عبدالقادر الإمارة ، اعتمد على شن حرب العصابات
والحصار الاقتصادي ضد الفرنسيين ، ومحاصرتهم في وهران ومستغانم ، « وكادت
الجيش الجزائرية تخلق القوات الاستعمارية داخل الحصون لو لم يمل القائد الفرنسي
دي ميشيل إلى المراوغة وطلب الصلح»^(١٤٥) ، وأوعز إلى عبدالقادر بأن يبدأ بطلب
الهدنة لكي يقبلها الفرنسيون ، وغلف إيعازه بالتهديد الخفي بقوة فرنسا الهائلة ، فكان
رد عبدالقادر عليه قوياً وواضحاً : « إن ديتنا يمنعنا من طلب الصلح ابتداء ، ويسمح لنا

بقبوله إذا عرض علينا، وإن المفاوضة التي تطلبونها يجب أن تكون مبنية على شروط محترمة منا ومنكم، ويرد على تلميحه بقوة فرنسا قائلاً: «متى خرجتم من وهران مسافة يوم أو يومين، يظهر للعيان من يستحق الفخر منا»^(١٤٦).

وكان من نتيجة ذلك توقيع الاتفاقية التي عرفت باسم القائد الفرنسي «دي ميشيل»، والتي تم فيها اعتراف فرنسا رسمياً بإمارة عبدالقادر على أجزاء كبيرة من الأراضي الجزائرية، وكان الأمير قد أظهر براعة دبلوماسية أثناء التفاوض، حين أشرك في المفاوضات الحاكم الفرنسي في الجزائر، ولم يكتف بمجرد التفاوض مع القائد العسكري الذي كان يرغب في أن يقتصر الأمر عليه وحده، ولم يشترك هو في التفاوض مع القائد العسكري، بل أرسل إليه وزير خارجيته الحاج الميلود بن عراش، واحتفظ لنفسه بحق التصديق على المعاهدة هو وملك فرنسا، لينفي فكرة التبعية، ويؤكد استقلال الشخصية^(١٤٧).

ولكي يضمن الوصول إلى نتائج مشرفة، واصل الضغط والحصار حتى يحو من نفس القائد الفرنسي ما جاء في رسالته من عبارات التهديد بالقوة «فكاد الجوع يفتك بالفرنسيين المحاصرين في المدن والقلاع، ويجد دي ميشيل نفسه مضطراً إلى التراجع في لهجته، فيكتب رسالة يقول له فيها: «إذا كان سموكم يود أن تتخبر في أمر انعقاد الهدنة، فأنا على أتم استعداد لذلك، ومع الأمل أنه يمكن التوصل إلى معاهدة محترمة، يتوقف فيها سفك دماء أمتين، شاءت الإرادة الإلهية أن لا تكونا تحت سلطة واحدة» وقد قضت شروط الهدنة وقف الحرب بين الطرفين، وكفالة حرية القيام بالشعائر الإسلامية في المناطق الواقعة تحت الاحتلال، وعودة العلاقات التجارية بين المدن الجزائرية، بما يعني فك الحصار عن الفرنسيين، وتعيين كل طرف ممثلاً له لدى الآخر، وقد وقع عبدالقادر الاتفاقية مع الحاكم الجزائري في مدينة وهران في فبراير سنة ١٨٣٤م، ورفعت إلى الحكومة الفرنسية للموافقة عليها، فوافقت على مضمض،

ويبدو أن كلا الطرفين كان يرى في الاتفاقية هدنة لالتقاط الأنفاس ، وإعادة ترتيب الأوضاع ، وقد استغلها الأمير فعلاً لمد نفوذه في بلاد المغرب الأوسط ، وإخضاع القبائل التي لم تكن قد دخلت في طاعته ، وقد هزمها في موقعة قرب «تلمسان» سنة ١٨٣٤م ، وكان من الطبيعي أن يتطلع بعد بسط نفوذه على غرب الجزائر إلى الشرق ، وإلى العاصمة الجزائر ، فكان تحرك الفرنسيين ليحولوا دون انضمام القبائل إليه بعد جمعها في معاهدة التينة سنة ١٨٣٥م ، وإضفاء الحماية الفرنسية عليها ، مما اعتبره عبدالقادر خرقاً للمعاهدة ، وبدأت بوادر العودة إلى الصراع المسلح ، وظنت فرنسا أنها فرصة لتثبيت صورة المهابة التي اهتزت قليلاً في معاهدة دي ميشيل ، فخرج الجنرال تريزيل - الذي كان قد حل محل دي ميشيل - في قوة كبيرة من ٥,٠٠٠ من المشاة و فرق من الخيالة من وهران « يريد أن يوقع بقوات الأمير عبدالقادر ، فعياً الأمير قواته ، والتقى بقوات تريزيل ، وألحق بها هزيمة منكرة ، وأجبرها على التراجع صوب وهران ، لكن لحقت بها قوات الأمير عند مجاز نهر هبرة في المنطقة المعروفة بالمقطع ، حيث أوقع بها هزيمة منكرة ، فقتل عدد كبير من القوات الفرنسية (نحو أربعة آلاف) ، وغرق الكثيرون في النهر ، وغنم الأمير الكثير من العجلات الحربية وغيرها من الذخائر والمدافع ، واستطاع تريزيل ، وبعض ممن بقي على قيد الحياة من رجاله ، التسلل إلى ساحل البحر حيث هربوا إلى أرزيو » (١٤٨) .

وكان لهذا الانتصار الكبير دويّه الهائل في داخل الجزائر وخارجها ، فلقد كان في الواقع يشكل أولى النتائج الكبرى لكل مراحل الإعداد والتنظيم والتعبئة التي ساندتها قوة الإيمان بالحق وصلابة الرجال وشجاعة القائد وبعد نظره ، ولعله من هذه اللحظة ، حفر اسم عبدالقادر في صفحات كبار الرجال على المستوى المحلي والإقليمي والدولي ، واستمدت الشخصية العربية الإسلامية في الجزائر ، بل في كل مكان ، قوة دفع لمقاومة ما يحيط بها أحياناً - بخاصة في عصور الوهن - من عوامل إحباط من شأنها أن تفتّ في كثير من السواعد .

وقد تتابعت الانتصارات وألوان البراعة التي تجلت في شخصية عبدالقادر وهو يقود معارك السلم والحرب في فترة الإمارة، ولا يتسع المجال لكي نقف أمامها جميعاً، وذلك على أية حال مفصل في كثير من المصادر والمراجع التي نشير إليها في هوامش هذا البحث، ولكننا نكتفي بالإشارة إلى بعض المواقف التي تُلقي المزيد من الضوء على الشخصية المتميزة التي نتحدث عنها .

ومن المواقف الجيدة التي تثبت المقدرة الفائقة لعبد القادر على معالجة الموقف بكل ما يتطلبه من أساليب الكر والفر والمناورة والالتحام والابتعاد والحصار الاقتصادي، موقفه أمام إصرار الفرنسيين على احتلال مدينة «معسكر» عاصمته وتدميرها للقضاء عليه .

وكانت الفكرة الفرنسية قد اختمرت نتيجة للسمعة المتزايدة للأمير عبدالقادر، لا باعتباره مقاوماً عنيداً فحسب، بل باعتباره رجل دولة يسعى لإقامة دولة عربية إسلامية في الجزائر، في الوقت الذي يعلن فيه الخطاب الرسمي الفرنسي أن الجزائر تابعة لفرنسا، وأن سكانها رعايا في أفضل الأحوال إن لم يكونوا مجرد أدوات لتحقيق طموحات المذّ الاستعماري الرأسمالي آنذاك، وكانت مظاهر إقامة الدولة تتشكل، فالأمير معترف به وهو يسيطر على نحو ثلثي الجزائر، والجيش منظم، والحكومة قائمة، ومجلس الشورى قائم، والبلاد مقسمة إلى ولايات تدار بأحكام، والعلم له طابعه الخاص، وهناك سعي لإصدار عملة محلية من خلال حرص الأمير على طلب إنشاء مصانع لسك النقود^(١٤٩)، وكلها مظاهر استقلال تسير في الاتجاه المضاد للخطط الفرنسية بترسيخ التبعية ومحو الشخصية القومية .

وقررت فرنسا أن تبدأ من نقطة النهاية، أن تحتل العاصمة «معسكر»، وتستولي على مقاليد الأمور فيها وعلى جهازها الإداري والتنظيمي، وتشل حركة سكانها فينتهي رمز الدولة، وكانت قد أعدت خطة لذلك، قاد حملة تنفيذها ولي عهد فرنسا نفسه «دوق دورليان»، وصحبته قوات ضخمة جمعت من «المجرمين والمساكين

والشحاذين والمغامرين . . وكانت الأوامر مشددة لاحتلال العاصمة الثانية للدولة الجزائرية ، ظناً منها أنها ستضرب الجزائريين ضربة قاصمة في حال دفاعهم عن معسكر ، واعتقدت أنه باحتلال عاصمة الأمير لابد وأن تنهار القوى المعنوية والدفاعية للشعب الجزائري»^(١٥٠) ، وتنبه عبدالقادر لهدف الخطة ، فقرر أن يفوت الفرصة عليهم ، فأعد خطة مضادة لإخلاء المدينة تماماً قبل وصول الفرنسيين إليها ، وجعل قواته تناوشهم لكي تؤخر وصولهم ريثما يهيئ مكاناً آمناً لسكان المدينة ، وتم ذلك في سرية تامة بعيداً عن عيون الجيش الغازي ، وقد « ترك الأمير عاصمته بمجرد اقتراب الفرنسيين منها ، وأخذ معه الأهالي ، ودمر المنشآت حتى لا يفيد منها الأعداء ، ودخل الفرنسيون مدينة معسكر لكي يجدوها مهجورة تماماً ، وزاد هطول الأمطار مما اضطرهم إلى الجلاء عنها بعد ثمان وأربعين ساعة ، وما إن خرج الفرنسيون منها حتى عاد إليها العرب ، وكان هذا فشلاً واضحاً للماريشال»^(١٥١) .

ولم تكن هذه نهاية المطاف في مواجهة الثور الهائج الذي وجد نفسه ينطح بقرونه في الهواء ، فيصاب بالدوار بدلاً من أن يقضي على غريمه كما كان يتوقع ، ويبدو أن القائد الفرنسي أراد أن يغطي على فشله بإحداث انتصار سريع في مكان آخر ، فعقد العزم على التوجه إلى تلمسان ليصنع بها ما لم يتمكن من صنعه بمعسكر ، وبسرعة خارقة تمكن الأمير عبدالقادر من إنقاذها أيضاً بنفس الخطة ، وأخلى ما فيها من سكان ومتاع ثم « التحم الأمير بقوات كلوزيل خارج المدينة ، ودارت الدائرة على الجيوش الاستعمارية ، فالتجأ كلوزيل إلى قلعة كان يختبئ فيها بعض الخونة المنحدرين من أصل تركي ، وبقي داخلها ثلاثة أيام ، ثم عاد فخرج منها ، واشتبك مع الأمير في حرب سجال ، تمكن بعدها من دخول تلمسان ، وفرض على من تبقى فيها من أهلها ضرائب باهظة ، ثم غادرها إلى وهران بعد أن خلف فيها حامية قادرة على الدفاع عنها ، وما كاد يصل وادي « عوشية » حتى اعترض سبيله الأمير بعد أن أرغم على تبديل طريقه ، وعاد ليسلك الطريق الساحلية . . . وهناك حاصره الأمير طيلة شهرين كاملين مما

اضطره إلى الاستعانة بحاكم وهران الذي أمده بسفن حربية تمكنت من إنقاذه مع من بقي من رجاله «(١٥٢)» .

وهكذا كان عبدالقادر يستطيع أن يحسن المناورة بما يملك من عدد وعدة أمام جيوش تتفوق في كل شيء ، ولكنه يعول على شجاعة رجاله وقوة بأسهم ، وكان دائماً يطلب من أعدائه أن يرسلوا فريقاً محايداً يحصي جنوده عدداً ، وأن يرسلوا إليهم ضعفهم من الفرنسيين ، أي أن يواجه كل رجل رجلين ، ويعلن أنه واثق من النصر في هذه الحالة على ضعف عدد جنوده ، بل إنه كان في بعض رسائله إليهم يقترح أن يبارزه قائد جيوشهم أو ابن ملكهم رجلاً لرجل ومن كتب له الغلبة سلم له خصمه بالنصر وتم حقن دماء الآخرين .

ومن الطبيعي أن تكون هذه المقترحات كلها - في نظر الفرنسيين - خيالات فارس عربي متمسك ببقايا التقاليد القديمة ، على حين أنهم يرون أن كل شيء مبرر في سبيل تحقيق الهدف ، لكن ذلك لم يدفع عبدالقادر إلى التخلي عن نبلة في حالات انتصاراته وانكساراته معاً ، مما دفعهم في نهاية المطاف إلى إجلال هذا السلوك والإشادة به ، لكن ذلك لم يمنعه أيضاً من أن يؤلمهم كما ألموه هو وشعبه ، وكان من مظاهر ذلك حصاره لهم في تلمسان بعد محاولات كلوزيل التدميرية الفاشلة « فقد ظل الأمير محاصراً تلمسان تسعة أشهر كاملة ، قطعت خلالها الرسائل والمواصلات بينها وبين وهران والجزائر ، ويذكر المؤرخون أن الفرنسيين اضطروا إلى أكل الفئران والقطط ، وفي بعض الأحيان كان يتعذر عليهم العثور على هذه الحيوانات . . وتظهر حقيقة الحياة داخل تلمسان من رسالة كافينياك قائد الحامية الاستعمارية حين قال : لقد كنت أشتري القط الواحد بأربعين فرنكاً ثمناً لقوتي »(١٥٣) .

ولم يكن من الممكن للإمبراطورية الفرنسية أن تتحمل أكثر من هذه الهزائم المريرة المتتالية التي دوت أصداؤها في كل أرجاء أوروبا والعالم يومئذ ، وأصبح الجيش الإمبراطوري موضع السخرية من أعداء فرنسا ومنافسيها ، وعلى نحو خاص في

إنجلترا، وأصبحت هزائم الجزائر موضع مناقشات البرلمان الفرنسي المستمرة ومقالات الصحف المحلية والدولية، وجرت فرنسا سياسة تغيير القواد وتغيير الخطط، كل ذلك ومكانة الأمير عبدالقادر تتألق في الداخل والخارج، واتصالاته ومراسلاته تمتد إلى البريطانيين والأمريكيين^(١٠٤)، وأخيراً قررت فرنسا أن تعيد غزو الجزائر من جديد، مستهدفة تحقيق الاحتلال الكامل بدلاً من الاحتلال الجزئي، ومتبعة أسلوب حرب العصابات لا الحرب النظامية، ومعتمدة على سياسة الحرق والإبادة والتطهير مهما كلفها ذلك من ثمن أو سمعة .

وكان الرجل الذي اختارته فرنسا لهذه المهمة، ووضعت تحت تصرفه ثلث الجيش الإمبراطوري كله (نحو مائة وثمانية آلاف جندي) هو الماريشال بوجو Bugeaud، وهو جندي ترقى من ضباط الصف، وكان يتسم بالجلافة والبعد عن الثقافة، حتى إن طريقة حديثه كانت موضع التندر والسخرية من أعضاء البرلمان، وكان نموذجاً لرجل الاستعمار الذي يمقت العرب^(١٠٥)، ومع أن بوجو كان في الجزائر من قبل، وكان يعترض على الاستمرار في حرب لا فائدة منها، ويقول إن الحرب في القارة الأوربية تختلف عن الحرب في أفريقيا التي ليست إلا لونا من صيد الرجال، مع كل هذا فقد بدأ هو عندما أسندت إليه المهمة ينظم بالفعل عملية صيد الرجال من خلال حرب العصابات، وكان قد عمل ضابطاً في أسبانيا أيام نابليون، وعرف حرب العصابات التي شنها الإسبان على الجيش الفرنسي، واكتسب خبرة بمقاومة هذا النوع من الحرب، وكان يرى أن الأسلوب الوحيد القادر على إخضاع الجزائر هو أسلوب الحركة لا أسلوب المراكز الثابتة الصغيرة المبعثرة^(١٠٦) .

والواقع أن طول خبرة بوجو بالجزائر وبحرب العصابات وانبهاره بخطط الأمير عبدالقادر في الحرب الخاطفة، دفعه إلى اتباع منهج الأمير نفسه، فقرر التخلي عن الدفاع إلى الهجوم، وعن المراكز الثابتة إلى الجماعات المتحركة، وعن الأسلحة الثقيلة

إلى الأسلحة الخفيفة، كما قرر ضرب البنية الأساسية للمجتمع الذي يحاربه، من تدمير موارد الرزق واتباع أقصى درجات العنف في الإبادة والإحراق وصيد الرجال، واستمر يطبق هذا المنهج، وتمده فرنسا بكل الإمكانيات على امتداد سبع سنوات كاملة قضاهما حاكماً عاماً للجزائر (فبراير ١٨٤١ - سبتمبر ١٨٤٧ م) لقد «ارتكزت خطته على سرعة الحركة والمبادرة بالهجوم، وإجهااد الأمير بالمعارك المتعددة، واستنزاف قوته المادية والاقتصادية بشن حرب إرهابية سريعة على كافة المتعاونين مع الأمير والمتعاطفين معه، وعمل على تخريب القرى وحرق المزارع، واستباحة أراضي القبائل، واتباع سياسة التجويع والتخريب لإجبار القبائل والأهالي على الاستسلام، فقسم جيشه إلى مجموعات سريعة الحركة، وزودها بتعليمات تقضي بتدمير وحرق وإبادة كل شيء للعدو. وكانت جيوشه في تقدمها تحصد المحاصيل، وتحرق الحقول، وتختطف قطعان الماشية، وتدمر القرى، وتسد المنافذ والملاجئ في وجه المجاهدين والسكان، وتقضي بذلك على الأخضر واليابس» (١٥٧).

وبدأ رجاله يطبقون سياسة الأرض المحروقة التي تلخص في ثلاث كلمات (دمر .. احرق .. انهب)، ويتمتعون بصيد الرجال وقطع الرؤوس التي كانوا يأخذون جائزة عن كل رأس منها، وبدأوا يتمتعون بالقتل الجماعي للنساء والأطفال والشيوخ والدواب، وقد لجأ هؤلاء مرة في إحدى القبائل إلى كهف واسع عميق، فأتى جنود بوجو لكي يسدوا فوهة الكهف، ويشعلوا فيه النيران فيموت كل من فيه خنقاً وحرقاً، وبدأت رسائلهم إلى ذويهم تسجل تلك المتعة، ومن بينها رسائل الجنرال سانت أرنو التي نشرت فيما بعد، وقد جاء فيها: (١٥٨)

« نحن في قلب الجبال . . . حيث نطلق القليل من الطلقات، ونحرق كل الدوائر وكل القرى وكل الأكواخ . . . إن العدو يهرب أمامنا في كل اتجاه مصطحباً معه قطعانه . . . لقد أحرقنا ودمرنا كل شيء . . . آه من الحرب، كم من النساء والأطفال ممن

لجأوا إلى جبال الأطلس قد ماتوا فيها من البرد والشقاء . . إننا نخرب ونحرق وندمر المنازل والأشجار» . وكان بوجو قد وضع جائزة لكل من حمل إليه رأساً مقطوعاً أن يعطيه خمسة فرنكات ، وجرى تَدْمُرُ بين الجنود فيما بعد ، ليس احتجاجاً على هذا السلوك الوحشي الذي يشجعون عليه ، ولكن مساومة في قدر المكافأة ، فطالبوا برفعها أو بجعلها مكافأة لقطع عضو أصغر كالأنف أو الأذن مع رصد المكافأة الأكبر للرأس !

وفي هذا المناخ يتمتع الجنود في رسائلهم بالحديث عن التفاصيل ، يقول أحدهم^(١٥٩) : « قطعت رأسه ومعصمه الأيسر ، وجئت إلى المعسكر أحمل رأسه على رأس الحربة ومعصمه معلقاً بسوار البندقية . . تلك هي يا صديقي الشجاع الطريقة التي يجب أن نشن بها الحرب على العرب ، يجب قتل الرجال حتى سن الخامسة عشرة ، وسبي جميع النساء ، وخطف الأطفال ، وتفريغ المساكن منهم ، وترحيلهم إلى جزر الماركيز أو أي مكان آخر خارج الجزائر ، وبكلمة يجب سحق جميع الذين لا يركعون تحت أقدامنا كالكلاب» .

وبالرغم من هذه الضراوة الوحشية ، فإن الأمير قد صمد نحو سبع سنوات كاملة في وجه قوات تتفوق على قواته أضعافاً مضاعفة ، وواجه أساليب تخلو من كل ما تعارف عليه العالم المتحضر من المبادئ الإنسانية المتبعة في الحروب ، ومن أبسط حقوق المدنيين وأرواحهم وممتلكاتهم . وقد فقد الأمير خلال هذه السنوات نحو ١/٤ من أراضيه وكل قلاعه ومستودعاته ومعظم جيشه النظامي ، ومع ذلك فقد كان يناور ، ويقاوم ، ويتكر خططاً جديدة لإطالة أمد المقاومة وإثبات تمسك الشعب الجزائري بأرضه وحقوقه ، فعندما ضيق الخناق عليه سنة ١٨٤٣ م ، اضطر إلى الانتقال إلى الصحراء ، واتخذ عاصمة متنقلة من الخيام سماها «الزمالة» ، وكانت تضم نحو خمسين ألف نسمة بما فيها نساء وعائلات جنوده ، وظل يخفيها عن أعين أعدائه حتى اكتشفوها بمساعدة الخونة ، فحرقوها في غيابه ودمروا كل شيء فيها ،

وقتل القائد مبارك بن علال الذي كان بمثابة الذراع اليمنى للأمير عبدالقادر في نوفمبر سنة ١٨٤٣م (١٦٠) .

وكانت تلك بداية مرحلة قاسية من التشتت ومحاولات الأمير للبحث عن تحالفات جديدة سواء في الخارج مع المغرب ، أو في الداخل من خلال ثورات بعض القبائل ، ولكن الفرنسيين كانوا متربصين ، فهاجموا المغرب ، ومنعوا التحالف الجديد أن يستمر ، وأصبح الأمير عبدالقادر مطارداً هناك ومتربصاً به هنا ، ومع أنه أحرز انتصارات خاطفة خلال هذه المرحلة العنيفة ، فقد وجد نفسه محاصراً هو وقلة قليلة من رفاقه من كل الاتجاهات ، ولم يكن أمامه بد من الاستسلام .

وشاور عبدالقادر القلة المحيطة به ، وشكرهم ، وأقنعهم بأنه لا مناص من مفاوضة الفرنسيين على الاستسلام بشروط مرضية .

« وقد حددت ليلة ٢١ من ديسمبر سنة ١٨٤٧م للتوقيع على شروط التسليم ، وفي مقدمتها أن يغادر الأمير وحاشيته البلاد إلى الإسكندرية أو مدينة «بورصة» للإقامة فيها ، وكانت ليلة ممطرة شديدة العواصف ، فأناوب الأمير رجلين من خاصته ، وحملهما خاتمه للتوقيع على الشروط في معسكر الفرنسيين ، وما علم القائد برغبة الأمير في التسليم طبقاً لهذه الشروط حتى وافق فوراً ، وكذلك تلقت الحكومة الفرنسية هذا النبأ بالاغتباط الشديد ، واحتفلت به باريس وأهلها احتفالاً عظيماً لأنه وُضع حداً للمتاعب التي عانتها فرنسا طيلة خمسة عشر عاماً» (١٦١) .

« وقد استقبل الأمير في معسكر الفرنسيين استقبالا يليق بخصم شهم ورئيس دولة محارب ، ويقائد جيش شجاع ، ثم جاء الدوق دومال بنفسه لقبول استسلام الأمير ، وقبل منه فرسه السوداء التي كانت كل ما يملك وما يحب من حطام الدنيا» (١٦٢)

وإذا كانت صفحة الإمارة الرسمية قد انتهت ، فإن صفحات العظمة في شخصية عبدالقادر ما تزال مفتوحة لكي تسطر عليها خمس وثلاثون سنة من الزمان ، هي امتداد ما بقي من عمره ، جوانب التميز في شخصية الأسير والعالم والشاعر والمتصوف ، والنموذج الحضاري الذي تألق على امتداد هذه السنوات في فرنسا وتركيا وسوريا والحجاز ، وخلف من الآثار والمواقف ما يعتز به تاريخ الشخصيات المتميزة .

٤ - مرحلة ما بعد الإمارة

إذا كان عبدالقادر قد تخلى عن الإمارة سنة ١٨٤٨ م ، فإن الإمارة لم تتخل عنه أبداً ، لا فيما بقي من سنوات عمره ، ولا فيما سجل من مآثر تاريخه . فقد ظل في كتب التاريخ كما يقول الدكتور حسين مؤنس يعد « دون شك أول وأجل أبطال التحرير في تاريخ الإسلام الحديث »^(١٦٣) ، وظل على اتصال وثيق بملوك وأمراء ووزراء وأعيان عصره في مختلف أرجاء العالم ، يتبادلون معه الرسائل أينما حل ، ويخاطبونه بلقب الإمارة ، وهو يجيبهم ، ويحتفظ برسائله ، ورسائلهم وثنائق تاريخية تبين عظم مكانته لدى معاصريه .

وقد جمع ابنه السيد محمد بن عبدالقادر في كتابه « تحفة الزائر في مآثر الأمير عبدالقادر وأخبار الجزائر » نماذج من هذه الرسائل ، مشيراً إلى تعذر الإلمام بها جميعاً ، وهو يقول^(١٦٤) : « منذ خرج الأمير من بلاد فرنسا إلى بلاد الإسلام ، كان يكتب الملوك فَمَنْ دونهم من الوزراء والأمراء لداعي تهنئة ، أو غرض لازم عرضي ، أو شكر على إحسان حصل ، فتأتيه الأجوبة على حسب ما يكتبه ، وكذلك كان الشأن مع العلماء والأدباء الأفاضل ، ولما كان استيعاب ذلك متعذراً ، اقتصرنا على البعض منه » .

ودون دخول في مضامين هذه الرسائل التي تفتح مجالاً واسعاً للوقوف على أهم قضايا النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وعلى درجة التفتح والوعي التي كان

يملكها عبدالقادر ، فإننا نستطيع فقط من خلال ألقاب الخطاب الرسمية التي كانت توجه إليه من مسئولين يختارون عادة عباراتهم بدقة ، أن نتعرف إلى مكانته وملاءمة الإمارة له .

فالخديوي إسماعيل يفتح رسالة إليه بعبارة : « جناب الأمير المحترم والملاذ المكرم الأمير عبدالقادر » ، والباب العالي تصدر مكاتباته عبارة : « إلى حضرة الأمير عبدالقادر بالشام » ، ورئيس جمهورية فرنسا المارشال ماكماهون يكتب إليه سنة ١٨٧٧ م : « أيها الأمير المعظم » ، وشقيق إمبراطور روسيا يكتب إليه ردًا على تهنيئته بالعام الجديد سنة ١٨٧٢ م : « أيها الأمير الماجد المعظم » ، وسفير إنجلترا لدى الدولة العثمانية تصدر رسالته إليه : « إلى مفخر الأماجد الكرام ، ذي القدر والاحترام الأمير عبدالقادر » ، وكذلك الشأن في كثير من الرسائل التي يتلقاها من زعماء العالم شرقاً وغرباً ، مما يدل على مكانته الدولية الراسخة (١٦٥) .

وإذا كان هذا هو حظه من الإحتفاء الرسمي به في عصره ، فإنَّ حظه من الإحتفاء الشعبي به لم يكن أقلَّ ، فقد حظي بالإعجاب والتقدير في كل مكان حلَّ به بعد مغادرته للجزائر ، سواء في فرنسا التي حُمل إليها هو وحاشيته بعد التسليم ، واستُبقِيَ فيها على غير ما كانت تقضي شروط الاتفاق بحمله إلى الإسكندرية أو « بورصة » ، أو في تركيا التي رحل إليها بعد إطلاق الفرنسيين لسراحه ، وإن كانت درجة الحفاوة به أقلَّ ، أو في سوريا التي استقر بها بقية حياته ، وكان له فيها حياة علمية واجتماعية وسياسية حافلة .

وجد عبدالقادر نفسه أسيراً مكرماً أو شبه أسير عقب مغادرته الجزائر ، وعلى حين حُمل إلى فرنسا لاتخاذ بعض الترتيبات قبل نقله إلى مدينة إسلامية كما كان يقضي الاتفاق ، فإن تغيير الحكومة في فرنسا بعد وصوله إليها بقليل جعل الحكومة الجديدة تتلکأ في تنفيذ شروط الاتفاق ، وتتخوف من نقله إلى مدينة إسلامية لئلا يؤدي ذلك -

فيما يظنون - إلى إعادة تجميع الصفوف وحشد القوى مرة أخرى، وربما عودة عبدالقادر إلى الجزائر، ومن هنا فقد بدأت فترة مماثلة استمرت خمس سنوات، أظهر فيها عبدالقادر قدرًا كبيرًا من الكياسة والنبيل وحسن استغلال الوقت في اكتساب المعرفة وإكسابها لمن حوله، وفي نفس الوقت إصراره على مبادئه، مما زاده احترامًا في عيون أعدائه .

بعد وصول عبدالقادر إلى ميناء طولون، فوجئ بنقله إلى حصن De Lamalgue دي لامالغ، وعندما احتج أفهموه أنه « يلزم بعض الوقت لإجراء المراسلات الضرورية سواء مع الحكومة التركية إذا رغب في السفر إلى عكا، أو مع الحكومة المصرية إذا فضل التوجه إلى الإسكندرية، وعندئذ سيسمح له بمتابعة سفره إلى الوجهة المختارة » (١٦٦) .

وبعد ذلك بدأت محاولة إقناعه بتناسي شروط الاتفاق والبقاء في فرنسا، مع إغرائه بالإقامة في قصر كبير وتوفير راتب مجز، ولكنه ثار في وجه من عرض عليه ذلك : « لو قدمت لي من قبل ملكك كامل ثروة فرنسا بالملايين والجواهر، ولو كان بالإمكان وضعها كلها في طرف برنسي هذا، لقدفت بها فوراً إلى البحر الذي يضرب أسوار سجنني، ولا أعيد إليكم الوعد الذي أعطي إلي علناً، وسأحمله معي إلى قبوري، إنني ضيفكم، اجعلوا مني سجيناً لكم إذا شئتم، ولكن العار والخزي سيحلان عليكم لا عليّ » (١٦٧) .

وظل في هذه الحالة خمس سنوات نقل خلالها إلى « قصر امبواز »، وكان موضع احترام الفرنسيين الذين كانوا على اتصال به وحوار معه، حتى جاء نابليون الثالث إلى الحكم، فكان أن أعاد النظر في تعليق الاتفاق، وزار عبدالقادر في مقره، ودعاه إلى باريس، ثم رتب أمر سفره مع الدولة العثمانية للانتقال خارج فرنسا، وفي هذه الزيارة أبدى الإمبراطور للأمير احترامه الفائق قائلاً (١٦٨) : « إنكم جلبتم دقة نظري،

واستلزمتم محبتي بما اشتهرتم به من الخصال الحميدة والبنسالة والشجاعة وجميع ما أبرزتموه من أنواع المدافعة عن وطنكم ، ولا أنظر إليكم بنظرة أسير بل بضيف يحترم» .

وعلى المستوى الشعبي كان عبدالقادر يجد دائماً الحفاوة والإعجاب والتكريم ، وكان يستقبل عند دخوله المدن استقبال الأبطال الفاتحين ، فعندما دعاه الإمبراطور إلى زيارة باريس « شاع الخبر في فرنسا ، فهرع الناس إلى باريس من كل فج ليحضروا احتفال دخول الأمير إليها» ، ويصف صاحب تحفة الزائر^(١٦٩) ذلك المشهد حين يقول : « وفي اليوم الرابع عشر من المحرم سنة تسع وستين والسابع والعشرين من أكتوبر سنة اثنتين وخمسين ، توجه الأمير إلى باريس ، وكان يوم وصوله يوماً مشهوداً بالاحتفال الذي أجرته دولة فرنسا لدخوله إلى عاصمتها . . وصار للأمير احتفال يستحقه مقامه السامي ، واستقبلته الوزراء ورجال الحكومة ، وغصت أزقة باريس على اتساعها بجماهير الناس ، ولما شاهدوه استولى عليهم الطرب» ، ثم ينقل عن أحد الكتاب الفرنسيين مقارنة بين استقبال باريس لعبد القادر واستقبالها للجنرال لاموريسيه الذي حارب عبدالقادر في الجزائر وانتصر عليه ، وكيف أن ذلك الجنرال يمشي في طرقات باريس فلا يلتفت إليه أحد ، في حين يدخلها الأمير « دخول الانتصار والأهالي جميعها تزدحم لمشاهدته» .

وما كان لباريس أن تستقبله بهذه الحفاوة ، لو أنه هو نفسه قبل منذ سنوات قلائل ما عرض عليه من أن يتنازل عن شرط إقامته في بلد إسلامي ، وقبوله قصرًا يمنح له في باريس وعيشة هائلة ترتب له ، فكان تمسكه بمبادئه وإصراره عليها سبباً في ارتفاع قدره حتى في أعين أعدائه .

ولم تتوقف الحفاوة به عند باريس وحدها ، وإنما امتدت إلى كل المدن الفرنسية التي مرَّ بها ، فقد استقبل في مدينة ليون استقبالاً حافلاً ، وأقيم له احتفال واستعراض عسكري ، اشترك فيه نحو عشرين ألف جندي ، ثم استقبلته المدينة « وكانت مزينة

بالمصاييح والأعلام بزيئة كاملة ، وذلك اليوم وليلته كان من المواسم المحدودة ، وكذلك كان الشأن في مرسيليا وفي جزيرة صقلية .

ولم تكن حفاوة استقباله في سوريا أقل من حفاوة وداعه في فرنسا ، ويتضح ذلك من خلال تأهب الجماهير للقائه وهو في الطريق إلى دمشق (١٧٠) : « وفي منتصف الطريق ، وأثناء صعوده جبل لبنان ، فوجئ بسماع طلقات نارية تدل على أنه على مقربة منه تجري معركة حامية الوطيس ، وفجأة شاهد المرتفعات والسفوح وقد امتلأت بمجموعات عديدة تطلق نيراناً غزيرة ، ثم مجموعة من الفرسان بنظام دقيق ورائعة التجهيز تهرع لملاقاته . . . كان أهالي المتن والشوف في جبل لبنان قد تجمعوا ترحيباً بمقدمه . . . احتفاءً آخر ومن حجم آخر كان بانتظار عبدالقادر في دمشق ، فقد خرج السكان جميعاً ، رجالاً ونساء وأطفالاً للترحيب به على مشارف المدينة وعلى مدى أكثر من عدة كيلو مترات ، كانت الطريق تعج بالناس من كلا الجانبين ، أناس من مختلف المستويات ، وقد ارتدوا لباس الأعياد ليمتعوا أنظارهم ببطل وحامي العروبة والإسلام الشهير . . . وكأنه فاتح منتصر يشق طريقه بصعوبة ويرد على التحيات التي تستقبله . . . ولم يدخل عربي إلى دمشق مطلقاً مهما كان فيستقبل استقبالاً كبيراً ، كما دخل عبدالقادر منذ احتفالات صلاح الدين » .

إن هذه الحفاوة الشعبية الكبيرة كانت تعبيراً عفويّاً عن اعتزاز الجماهير بالقيم العظيمة التي جسدها هذا الأمير ، ومن اللافت للنظر أن تكون هذه الحفاوة لدى أعدائه وأوليائه على سواء ، فقد جسد في نظر كل منهما مفهوم « الفارس النبيل » ، وفروسيته هي التي جعلته يفترق عن خصم له مثل « بوجو » كان يسعى إلى الوصول إلى النصر بأي ثمن ، فيتسلى بقطع الرؤوس ، وصلم الأذان ، وحرق الزروع ، وإيابة الضعفاء في ملاجئهم ، ومطاردة النساء والأطفال إلى أعالي الجبال حتى يتجمدوا من البرد ، ومن أجل هذا فإن الفرنسيين الذين أحرز لهم المارشال هذا النصر ، لم يحتفوا به احتفاءهم بالأمير الذي حاصر جنودهم في تلمسان ، والتف حول قواتهم في « المقطع » ، وأجأ

الكثير من جنودهم إلى أن يموتوا في النهر غرقاً أو في مواجهة جنوده الشجعان، أو أن يولوا الأدبار عبر الشواطئ المتعرجة والمسابر الوعرة، ذلك لأنهم لم يأخذوا عليه أنه قتل أسيراً أو خان ميثاقاً أو غدر بوعد، ومن أجل هذا ظل في أعينهم شامخاً .

أما العرب والمسلمون فقد رأوا في الصفحة الأولى من جهاده أملاً يعيد إلى النفوس بعض الثقة في استعادة الأمة لمواقفها المشرقة، والطرق من خلال ذلك على أبواب عصر النهضة، والتيقظ من سبات قرون الضعف والاستكانة، ورأوا في صفحته الثانية أملاً في إمكانية تحقيق وجود للذات العربية الإسلامية مع تمسكها بقيمها وعدم التفريط فيها .

وقد أعطت هذه البيعة بالإمارة الشعبية لعبد القادر رصيداً كبيراً ارتكن إليه وهو يتخذ قرارات أخرى صعبة، ومواقف صلبة أهلته ليكون شخصية عالمية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بكل المقاييس، ولا شك أن من أشهرها موقفه المشرف من أزمة المسيحيين في سوريا سنة ١٨٦٠ م .

وكانت فتنة طائفية قد اشتعلت سنة ١٨٦٠ م بين الدروز والمسيحيين بتشجيع من الأتراك، وبدأت في لبنان حيث وقع الكثير من الحرائق والمذابح، ثم بدأت بوادى انتقالها إلى دمشق حيث كان يقيم عبدالقادر، وقد التف حوله مجموعة كبيرة من مريديه وأتباعه من الجزائريين والشوام، وقد حاول عبدالقادر في البداية أن يوقف حدوث الفتنة بأي ثمن، فأرسل إلى بعض شيوخ الدروز ونصحهم وحذرهم من إشعال نار الفتنة « وتكلم معهم بما أثر فيهم، وجعلهم يذعنون لنصائحه وواعدوه بأنهم لا يحركون ساكناً في دمشق ولا يثيرون فتنة »^(١٧١)، لكن سوء تصرف الأتراك أو تحريضهم جعل الفتنة تشتعل بالرغم من ذلك في دمشق، فاتجهت جموع مثارة إلى حي النصارى، فأشعلت النار فيه، ومارست العدوان على أهله، وهنا انطلق عبدالقادر بنفسه، وقاد أتباعه، وطاردوا مثيري الفتنة، ودخلوا البيوت وسط دخان الحرائق

فأنقذوا سكانها من النصارى، وجمعهم عبدالقادر في داره وفي الدور المجاورة له وفي قلعة الوادي، وقد بلغ عددهم نحو خمسة عشر ألفاً، وسهر على حراستهم بنفسه هو ورجاله، ورد محاولات التحرش بهم، « واستمرت الفتنة قائمة ونارها موقدة أربعة عشر يوماً، كل ذلك والأمير مشغول بكل الوسائل ليتوصل إلى إطفائها، باذلاً جهده في حسم أسبابها، ولم يدخل إلى بيته في أيامها بل كان يجلس على سجادة في دهليزه، لا يهجع من الليل إلا قليلاً » (١٧٢).

يقول جرجي زيدان في وصف بعض مواقف الأمير من هذه الأحداث : « ولما قامت الثورة ضد المسيحيين في دمشق ١٨٦٠ م، كان الأمير عبدالقادر في مقدمة العاملين على إخمادها، بعد أن فشلت محاولاته العديدة لمنع وقوعها، فبذل قصارى جهده في كف الأذى عن المسيحيين، وما علم باندلاع نار الثورة في اليوم التاسع من يوليو في تلك السنة، حتى جمع كل من كانوا في دمشق من المغاربة وفرقهم في مختلف أنحاء لانقاز من يستطيعون إنقاذه من المسيحيين، ونقلهم إلى داره ليكونوا في حمايته، ولما امتلأت هذه الديار باللاجئين، أخلى الدور المجاورة لها لاستقبال بقية اللاجئين به وفي مقدمتهم قناصل الدول الأجنبية، وكان ينفق عليهم بسخاء، وعضده في ذلك كثير من الفضلاء وفي مقدمتهم العالمان الجليلان : محمود حمزة وأخوه أسعد، وقد اشتركا مع الأمير ورجاله في صد الهجوم الذي قام به الأكراد في اليوم الثالث للقبض على أولئك اللاجئين . . . وعندما علم الأمير بأن جموعاً من الدروز في طريقهم إلى قلعة المدينة للفتك بمن لجأ إليها من المسيحيين، سارع إلى نجدتهم، وتمكن من رد تلك الجموع الزاحفة على أعقابها بعد أن هددها بإطلاق الرصاص . . . وظل الأمير طوال أيام الثورة متأهباً لإنقاذ المسيحيين، ورد العدوان عنهم، وإيواء اللاجئين منهم وحمايتهم، وإسعاف الجرحى، وتعزية الأرملة واليتامى، وكان يقضي أكثر الليل ساهراً ويندقته في يده للدفاع عن حماه » (١٧٣).

وهذا الموقف النبيل من قائد إسلامي بارز، حارب من قبل باسم الإسلام ونصرته في الجزائر، وهو يعتز بنسبته إلى الأسرة الهاشمية، ويعد من كبار علماء المسلمين ومتصوفهم، ثم يأخذ بزمام المبادرة والدفاع عن المسيحيين حتى يخاطر في ذلك بنفسه لكي ينقذ منهم هذا الجمع الكبير، وينقذ معه سمعة الإسلام ممن أرادوا باسم التعصب والجهل أن يلوثوها، هذا الموقف ترك صدى واسعاً في جميع أرجاء العالم، وانتهالت الرسائل والأوسمة والنياشين على الأمير عبدالقادر من كل الملوك والأمراء وزعماء الجمعيات والمؤسسات في أرجاء العالم المسيحي^(١٧٤)، وفي هذا المجال تلقى رسالة شكر وتأيد من إمبراطور فرنسا، ونیشان صليب النسر الأحمر من الطبقة الأولى من ملك بروسيا، ووسام النسر الأبيض لأعظم الفرسان من قيصر روسيا، ونیشان الخيولية والفروسية من ملك إيطاليا، والنیشان الأكبر من الدرجة الأولى من ملك اليونان، وبندقية بفوهتين مطعمة بالذهب من ملكة بريطانيا، ومسدسين مطعمين بالذهب من أمريكا، ونجمة الجمعية الماسونية الفرنسية، ولم يقف الشكر والتأييد عند زعماء العالم المسيحي، بل امتد إلى زعماء العالم الإسلامي الذين أسعدهم موقف عبدالقادر الذي يجسد سماحة الإسلام، وبلغت النظر من بين هذه الرسائل رسالة تلقاها من المجاهد القوقازي الكبير «شامل الداغستاني» الذي كان يشارك عبدالقادر هو ومحمد علي لقب «الزعيم الأكبر» في القرن التاسع عشر، وكانت هنالك مراسلات بين الأمير والزعيم الشيشاني الذي كان وقتها أسيراً ومتحفظاً عليه لدى قيصر روسيا، وقد كتب إلى من «أطفأ نار الفتنة قبل الهيجان، واستأصل شجرة العدوان، رأسها كأنه رأس شيطان»، وجاء في رسالته: «لقد قرع سمعي ما تمجده السماء، وتنفر عنه الطباع، من أنه وقع هناك بين المعاهدين والمسلمين ما لا ينبغي وقوعه من أهل الإسلام. وقد تعجبت كيف عمي من أراد الخوض في تلك الفتنة العظيمة من الولاة، عن حديث رسول الله ﷺ: «ألا من ظلم معاهداً، أو انتقصه حقه، أو كلفه فوق طاقته أو أخذ منه شيئاً بغير طيب

نفس ، فأنا حجيجه يوم القيامة . . ثم لما سمعت أنك خفضت جناح الرحمة والشفقة ، وضربت على يد من تعدى حدود الله تعالى . . . رضيت عنك والله تعالى يرضيك لأنك أحيت ما قال الرسول العظيم «(١٧٥)» .

وقد تتابعت القصائد من علماء العصر وأدبائه في الثناء على موقف الأمير عبدالقادر النبيل ، ومن هؤلاء الشيخ إبراهيم الأحذب نائب رئيس المحكمة الشرعية في بيروت الذي كان يشبهه بشمس الغرب التي عمت أضواؤها في الشرق :

شمس من الغرب استنار بها الورى

والشرق منه عظمه الاضواء

آيات موسى اظهرت آياته

منه استبان لنا اليد البيضاء

والسيد أمين الجندي ، والشاعر سليمان صولة ، والشاعر نقولا النقاش ، والأديب إسكندر آغا الذي كتب كتاباً عن الفتنة وجهود الأمير في إخمادها سماه « نوار الزمان في وقائع جبل لبنان » ، والشاعر رزق الله حسون الذي أهدى إلى الأمير ديوانه « النفثات » وغيرهم من الشعراء والكتاب والصحفيين في الصحافة العربية أو الأجنبية ممن أشادوا بموقف عبدالقادر النبيل .

إن هذا الموقف الذي يمثل قمة تألق « الإمارة الشعبية » عند عبدالقادر ، كاد أن يدفعه مع عوامل أخرى ، إلى الدخول مرة أخرى إلى مجال « الإمارة الرسمية » بل التورط أحياناً في مشاكلها ، ففي أعقاب انهزام الدولة العثمانية أمام روسيا وإحاطة الخطر بالقسطنطينية التي كادت تقع في أيديهم ، اجتمع نخبة من زعماء البلاد الشامية ، وبحثوا في مصير سورية ، وعقدوا مؤتمر دمشق السري للنظر في استقلال سورية ، وفصلها عن جسم الدولة العثمانية (١٧٦) .

وقد أقر المؤتمر اختيار الأمير عبدالقادر أميراً على سورية، انطلاقاً من مزاياه العديدة، وسمعته الدولية، وتجربته في إنشاء الدولة الحديثة بالجزائر، «وكان رأي الأمير عندما علم بالأمر أن يظل الارتباط الروحي بين البلاد الشامية والخلافة العثمانية، بمعنى أن يبقى الخليفة العثماني خليفة على البلاد الشامية، وأن تتم البيعة الأولى للأمير من أهل البلاد جميعاً، فوافقه على ذلك أكثر المجتمعين»^(١٧٧) وقد تلقى الأمير عبدالقادر رسائل من بعض الزعماء السوريين واللبنانيين تؤيد فكرة الترشيح، ومنهم الزعيم اللبناني يوسف كرم الذي أرسل إليه من روما رسالة تأييد ومبايعة، لكن الظروف الدولية، حالت دون أن يتم ذلك الأمر، فقد تماسكت الدولة العثمانية، وتولى السلطان عبدالحميد سنة ١٨٧٦م، وتأخر حل «المسألة الشرقية» فتجمد المشروع الذي كان مثاراً .

أما المرة الثانية التي لوحث فيها الإمارة الرسمية لعبد القادر يديها فقد كادت تورطه في فخ ينصبه المستعمرون لضرب العرب ببعضهم، وقد حدث هذا من خلال فكرة فرديناند دي ليسبس صاحب مشروع قناة السويس، وكان صديقاً لعبدالقادر، وتلخص فكرته في أنه كان يريد أن يقطع من أرض مصر قطعة حول قناة السويس يقيم فيها مملكة خاصة، وكان يهدف لكي يكون عبدالقادر ملكاً عليها، وقد بدأت الخطوات بأن أهدت شركة قناة السويس له قطعة أرض كبيرة في منطقة البلاح بجوار بورسعيد «ورشحه دي ليسبس ليكون أميراً على مملكة قناة السويس التي تسعى الشركة من أجل فصلها عن باقي تراب مصر»^(١٧٨) .

وعندما جاء الأمير عبدالقادر لتسلم الأرض رفض الخديوي إسماعيل، لأن مصر ليست هي التي أهدتها، وشركة قناة السويس لا تتحكم في أرض مصر، وقد قال إسماعيل : «إن القناة هي التي لمصر وليست مصر هي التي للقناة» وقد حاول ديليسبس دفع الأمير عبدالقادر إلى التمسك بالأرض، ولكن عبدالقادر، كما يقول ابنه محمد في تحفة الزائر، أبان لهم أنه لا يريد وقوع الشحناء بينهم وبين إسماعيل باشا بسببه»^(١٧٩) .

ويقول الدكتور يحيى بوعزيز في التعليق على ذلك الموقف : « السؤال الذي يفرض نفسه هنا : كيف سمح الأمير عبدالقادر لنفسه أن يكون «آلة» في يد شركة قناة السويس ، و« عوناً» لها تنفذ بواسطته مشاريعها الاستعمارية ، وتحطم به وحدة مصر الترابية . إن هذا السؤال سيبقى مطروحاً ما دام لم تكشف وثائق أخرى تبطله» (١٨٠) .

ويبقى أن ذلك أهون الضرر ، وبعض الشرر الذي تصيب الإمارة به من يقترب من نارها . غير أن مرحلة ما بعد الإمارة لم تكن مزدحمة فقط بمظاهر الإمارة الشعبية أو الرسمية اقتراباً أو ابتعاداً ، ولكنها مرحلة أبرزت مواهب أخرى للأمير عبدالقادر كانت موجودة بلا شك في المراحل السابقة ، ولكن جانباً كبيراً منها كان متوارياً خلف الشواغل العملية والتحديات التي كانت تتطلبها فترة الإمارة والجهاد ، ومن أبرز هذه المواهب الشعر والعلم اللذان كانا من المكونات الرئيسية لعبد القادر ، واللذان ربما مثلاً قبل الإمارة ملامح الطموح الرئيسية له ، ولكنهما صاراً أقل تجسداً في مرحلة شواغلها ، وأصبحت أكثر حرية بعد أن خفت همومها . تحرك الشاعر في أفق الإخوانيات الصافية ، والمناجاة الروحية الخالصة . ووصف الطبيعة أحياناً ، وخفت منه كثيراً حدة المماحكات البديعية وألغاز النحاة والفقهاء ، وأصبح الشيخ وهو يرد شعراً على أصدقائه من العراقيين والشوام من أمثال مصطفى شلبي البغدادي ، وأبي النصر الطرابلسي ، يظهر ألوان التطرف العراقية والشامية في مثل قوله (١٨١) :

بديعة الحسن بالأضحى تُهني

تزهو بحسن علا من غير تزيين

تميس كالغصن إذ مرّ الشمال به

أو شارب ثمل ، من خمـر دارين

تراه نشوان إذ دبّ الشمـول به

يميل من طرب مـيل الرياحين

هيفاء يبدو لنا من وجهها قمر
من سُحِبَ فاحمها ، بانث بقلوين
ترمي بالحافظها عن قوس حاجبها
تُصَيِّبُنِي ثُمَّ تَسْبِيْنِي وتكويني
وقد بدت لي - طلوع الشمس - مسفرة
فطال تردد عيني بين شمسين
ولست أدري أسْكُرِي من نوافجها
أم تلك أنفاس أحبابي تُخَيِّبُنِي

ونحن هنا بالتأكيد أمام نفس شعري جيد منساب ، يختلف في الدرجة الفنية عما
يتردد في قصائد المراحل السابقة .

وإذا كان جزء من الجمال الشعري في المقطوعة السابقة يكمن في أن كلمات
التحية فيها قد استعارت من الطبيعة مفرداتها ، فجعلت التحية تزهو بحسنها الذي لا
يحتاج إلى تزيين ، فهي كالغصن الذي تلاعبه ربح الشمال ، فيهتز ثملاً نشوان يميل
طرباً ، وإذا كانت الكلمة الجميلة قد استعارت ثوب الطبيعة لتبدو متألقة تفوح بالحياة
والحيوية ، فإن الطبيعة نفسها عندما تكون محور التعبير والوصف ، تأخذ بنا خطوات
في مدارج الجمال الشعري ، كما هو الشأن في هذه المقطوعة التي كتبها عبدالقادر في
وصف بستان له في قرية «دُمر» من مصايف دمشق (١٨٢) :

عُجْ بي قـديقك في اباطح دُمر
ذات الرياض الزاهرات النضـر
ذات المياه الجاريات على الصفا
فكأنها من مساء نهر الكوثر
ذات الجداول كالأراقم جريها
سبحانه من خالق ومصور

والطيرُ في أدواحها مُترنمٌ
برخيم صوتٍ، فاق نَغمة مِرْهَرٍ
مَغْنَى به النسْاك ، يزهو حالها
مما بَيْنَ أَذْكارٍ وَبَيْنَ تَفْكَرٍ
ما شئتُ أَنْ تلقى بها من ناسكٍ
أو فساتك في قَتْكه مُتَطَوِّرٍ
أين الرُّصافةُ والسدير وشعب بوانٍ
إذا انصرفتْها مِنْ دُمْرٍ؟

إن مثل هذا النفس الشعري الجيد يدل على أن قريحة الأمير الشعرية كانت أكثر تفاعلاً مع الطبيعة المفتحة منها مع الآفاق المحاصرة والمحدودة مثل آفاق الأسر التي كانت دافعاً من قبل لأجمل قصائد الأمير أبي فراس ، على حين أنها لا تُثير المشاعر والتجليات نفسها عند الأمير عبدالقادر الذي تبدو قصائده في الأسر أقرب إلى تجريب المهارات اللغوية والصور المألوفة في الشعر العربي منها إلى عكس المعاناة الخاصة ، ولعل بعض السبب في ذلك يكمن في أن الأمير ، كان أقرب إلى الضيوف منه إلى الأسرى ، كما عبر عن ذلك الإمبراطور نابليون في لقائه معه ، ومن هنا فإن قصيدته التي أعطاها محقق الديوان ، عنوان «عذاب الأسر»^(١٨٣) ، لا تبدو كذلك من الناحية الفنية ، وإنما يشغلها مسألة الطيف والبحث عنه لكي يجيء في المنام ويطرصد الرقباء حتى يناموا ، ويكون الذي يمنع الوصول قد غفا ، فيتمكن الطيف من الزيارة ، إلى غير ذلك من الصور المألوفة في مطالع قصائد العشاق ، والتي تفقد في الواقع حرارتها من كثرة تكرارها :

ماذا على ساداتنا أهل الوفا
لو أرسلوا طير الزيارة في خفا

يترصد الرقباء حتى يغفلوا
ويكون مانع وصلنا ليلاً غفلاً
فإذا تمكنت الزيارة خفية
ياتي مواعد وصلنا مُتَلَطِّفاً

وحتى عندما يخلص الشاعر من مسألة الطيف، بعد أن أطال فيها، وينتقل إلى ذكر الأماكن التي يحن إليها، والتي يرد على ذهن أول ما يرد في حالة الأسير أنها الأماكن التي ولد فيها، ونما، وكبر، وأحب، وجاهد، وأقصى عنها، وكلها في الجزائر، نجده ينصرف عنها إلى ذكر الأماكن العامة التي ترد في الأشعار الدينية مجسدة الشوق إلى الحج مثل «حاجر» و«سليح» و«العقيق» و«طيبة» .
ولا شك أننا هنا أمام مستوى شعري يختلف اختلافاً كبيراً عن قصائد الطبيعة التي أشرنا إليها من قبل .

لكن النفس الشعري يعود مرة أخرى مع قصائد المناجاة الدينية التي تتشكل أحياناً في خلوها من التكلف وسذاجتها، وهي تعكس نفساً صافية بسيطة، تكتسب القوة والعزة من خلال إعلان الضعف والمذلة (١٨٤) :

يا سيدي يا رسول الله يا سندي
ويا رجائي ويا حصني ويا مدي
ويا نخيرة فقري، يا عيادي، يا
غوثي ويا غُدتي للخطب والنكد
يا كهف نلي، ويا حامي الزمار، ويا
شفيعنا في غدر، أرجوك، يا سندي
لا علم عندي أرجييه ولا عمل
امام نجواي، من هدي، ومن رشدي

أبغى رضاك ، ولا شيء أقدمه

سوى افتقاري وذلي ، واصفرار يدي

لكن هذه النعمة الدينية البسيطة ، تتحول أحياناً إلى نعمة صوفية مركبة يحرر من خلالها الشاعر في بحار المتصوفين ، لابساً مُسوحهم ، ومستخدماً رموزهم المألوفة ، وأبرزها رمز الحب الذي أصله من قبل الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي ، الذي كان الأمير مولعاً به ، ومقتفياً لخطاه ، وناسجاً على منواله ، حتى إنه هاجر من المغرب إلى المشرق مثله ، واستقر في دمشق . ودفن إلى جواره ، في سفح جبل قاسيون ، وإذا كان ابن عربي قد أصل من خلال «ترجمان الأشواق» رموز الغزل الصوفية ، فإن عبدالقادر قد أضاف إلى أشواقها بعض الأنات (١٨٥) :

أوقات وصلكم عيدٌ وافراحُ

يا مَنْ هُمُ الرُّوحُ لي، والرُّوحُ، والراحُ

يا مَنْ إذا اكتحلت عيني بطلعتهم

وَحَقَّقْتُ في مُحْيَا الحسن ، ترقاخُ-

فَمَا نظرتُ إلى شيء ، بدا أبداً

إلا وأحسبُ سبباً قلبي دونه لاحوا

نظرتُ حُسْنُ الذي لا شيء يُشبهُهُ

فَمَا يروق لقلبي بَعْدُ مَلاحُ

غسرتُ في حُبِّهم نَهراً أَلَمْ تَرَنِي

في بحرهم سُفنٌ - حقاً - ومَلاحُ

ماذا على مَنْ رأى يوماً جَمالهم

أَنْ لَيْسَ تبدو له شمسٌ وإصباح

لو كنتُ أعجب من شيء لأعجبني

صبرُ المحبِّين ما نأحوا وما باحوا

أودُّ طولَ الليالي لو خلوتُ بهم
وقد أُبِرتُ إباريقُ واقــــداحُ
يروعني الصبح إن لاحت طلائعه
يا ليتَه لم يَكُن ضوءُ وإصباحُ
ليلي بدا مُشرقاً مِن حُسن طلعتهم
وكلُّ ذا الدهر انوارُ واقــــراحُ

وإذا كان نَفْسُ القصيدة الغزلي الصوفي يُذكر بطريقة ابن عربي وغزلياته الصوفية، فإن خاتمة القصيدة وحديثها عن الصبح الذي يُروع العاشقين، لأنه يؤذن بانتهاء ليل الوصال، يُذكر بما كان يشيع في شعر أبي فراس، من الظاهرة التي أطلق عليها «الفجريات» أو الصبحيات، والتي تتحدث عن نَفْس الظاهرة في قصيدة الغزل غير الصوفي، وقد شاعت في شعر أبي فراس لدرجة جعلت بعض الدارسين من المستشرقين يعتقدون أنه متأثر فيها بظاهرة مماثلة لدى شعراء الروم يطلق عليها ALBA .

ولم يكن ابن عربي وحده هو الذي تسربت أنفاسه خلال قصائد عبد القادر الصوفية، فقد تسربت كذلك أنفاس «سلطان العاشقين» ابن الفارض الذي اشتهر من بين ما اشتهر به بخمرياته الصوفية التي تكاد تلتقي رموزها مع خمريات أبي نواس، كما تلتقي رموز الغزل الصوفية بالرموز المتداولة في قصائد كبار العشاق .

وقد تجلّى امتزاج هذه الرموز لدى عبد القادر في مُطوّلته الرائية التي بلغت زهاء مائة وعشرين بيتاً والتي نظمها عبد القادر خلال تجربة الخلوة المكية التي جاور خلالها عامّاً كاملاً في الكعبة الشريفة، أعقبه بنصف عام في الحرم النبوي، وتلمذ خلال هذه الفترة على شيوخ التصوف وأعاد من شرب طرائقهم، وقد جاءت القصيدة وفيها مذاق هذا «الانجذاب» إلى آفاق الواصلين، والتحليق في سماواتهم، واستخدام مفرداتهم، ومن لوحاته الخمرية في هذه القصيدة^(١٨٦) قوله :

ويشرب كأساً صرفةً، مِن مدامٍ
فيا حبّذا كأس ويا حبّذا خمرُ

مُعْتَقَةٌ مِنْ قَبْلِ كَسْرِي مَصُونَةٌ
وَمَا ضَمُّهَا بِنُ وَلَا نَالُهَا عَمَرُ
وَلَا شَانُهَا زِقُ وَلَا سَارِ سَائِرُ
بِاجْمَالِهَا ، كَلًّا وَلَا نَالُهَا تَجَرُ
فَلَوْ نَظَرَ الْأَمْلَاقُ خَتَمَ إِنَائِهَا
تَخَلَّوْا عَنِ الْأَمْلَاقِ طَوْعًا وَلَا قَهْرُ
وَلَوْ شِمَّتِ الْأَعْلَامُ فِي الدَّرْسِ رِيحُهَا
لَمَّا طَاشَ عَنْ صَوْبِ الصَّوَابِ لَهَا فِكْرُ
فِيَا بَعْدَهُمْ عَنْهَا ، وَيَا بَيْسَ مَا رَضُوا
فَقَدْ صَدَّهْمُ قَصْدُ وَسَيَّرَهُمْ وَزْدُ
فَلَا عَالَمٌ إِلَّا خَبِيرُ بَشْرِبِهَا
وَلَا جَاهِلٌ إِلَّا جَهْلُ بِهَا غِرُ
وَلَا خَسْرٌ فِي الدُّنْيَا ، وَلَا هُوَ خَاسِرُ
سَوَى وَالهِ وَالْكَاسُ مِنْ كَفِّهَا صَفَرُ
إِذَا زَمَزَمَ الْحَادِي بَنَكَرَ صِفَاتِهَا
وَصَرَخَ مَا كُنِّي ، وَنَادَى: نَأَى الصَّبْرُ
وَقَالَ : « اسْقِنِي خَمْرًا وَقُلْ لِي هِيَ الْخَمْرُ
وَلَا تَسْقِنِي سِرًّا إِذَا أَمَكْنَ الْجَهْرُ ،
« وَصَرَخَ بِمَنْ تَهْوَى وَدَغْنِي مِنَ الْكُنَى
فَلَا خَيْرَ فِي اللَّذَاتِ مِنْ دُونِهَا سِثْرُ ،
تَرَى سَائِقِيهَا ، كَيْفَ هَامَتَ عَقُولُهُمْ
وَنَازَلَهُمْ بَسْطُ وَخَامِ رَهْمِ سُكْرُ
وَتَاهُوا فَلَمْ يَدْرُوا مِنَ التَّسْيِيهِ مَنْ هُمْ
وَشَمْسُ الضُّحَى مِنْ تَحْتِ أَقْدَامِهِمْ عَفْرُ

وقالوا فمن يُرْجى من الكون غيرُنا
فنحنُ ملوك الأرض لا البيضُ والحمُرُ
تميدُ بهم كأسُ بها قد تولَّهوا
فليس لهم عُرفٌ وليس لهم نُكْرُ
ويُسكِّرهم طيب النفسيم إذا سرى
تظنُّ بهم سحرًا ، وليسَ بهم سِحْرُ
وتبكيهم ورق الحمائم في الدُجى
إذا ما بكت من لَيْسَ يُدرى لها وكُرُ
وتسببهم غزلان رامة إن بدت
واحداقها بيضُ وقاماتها سُمرُ
وفي شَمَها حقًا بذلنا نفوسنا
فَهان علينا كلُّ شيءٍ له قنرُ

إن مثل هذا الشعر ، يستطيع أن يستقر مطمئنًا في صفحات الشعر الصوفي الجيدة ، بل أن يُنسب إلى الشعر الجيد بصفة عامة ، وهو لا يحمل فقط دلالة على ثقافة صاحبه الصوفية الواسعة ، ومعرفته بطرائق التعبير في هذه المجالات الوعرة ، وإنما يحمل بالإضافة إلى ذلك دلالة على عمق تجربته السلوكية ، وانعكاس هذه التجربة على النفس إرهافًا للحس وسموًا بالمشاعر ، وهو ما يفسر بدوره جانباً من ذلك النمط الراقى في السلوك ، الذي كان يؤثر عن الأمير عبدالقادر مع كل من يعرفه ، حتى ولو خالفه في الرأي والمعتقد .

إن مظاهر ثراء الشخصية عند عبدالقادر تتكامل وتتداخل ، ومن هنا يتكامل الشعر والسلوك ، ويتكامل التصوف العملي الذي يتشكل في الخلوات تصوراً وتعوداً ، وفي العبادات والمعاملات نقاء وصفاء ، مع التصوف النظري الذي يتشكل من دراسة آثار السابقين واستيعابها ، وتدريسها والتأليف حولها ، وقد كانت تجربة عبدالقادر

وآثاره في كل هذه الآفاق واضحة وناصعة ، مما لا يتسع المجال لتفصيله هنا ، ومما تشهد به حلقات العلم التي كان يلتقي فيها حوله المئات من الطلاب والدارسين ، سواء في المسجد الأموي أو المدرسة الأشرفية أو في داره في دمشق ، ليقروا عليه علوم الحديث والفقه والفلسفة وغيرها من فروع المعرفة .

وتشهد به كذلك المؤلفات العميقة التي تركها مثل كتابه « المواقف » الذي كان حصيلة ثرية لحواراته وتأملاته ، والذي ضم مائتين واثنين وسبعين موقفاً صوفياً ، تحاور فيه مع ثلاثة من كبار علماء عصره : الشيخ عبدالرازق البيطار ، والشيخ محمد الخان والشيخ محمد الطنطاوي ، وقد جاء في ثلاثة مجلدات ، ويحتوي على نحو ألف وخمسمائة صفحة ، وتذكر طريقته بالفتوحات المكية لابن عربي ، الذي كان موضع إعجاب الأمير (١٨٧) .

ومثل كتاب « ذكرى العاقل وتنبيه الغافل » وهو بحث قدمه الأمير عبدالقادر (١٨٨) عندما اختير عضواً مراسلاً لمجمع الخالدين في باريس ، فقدم هذا البحث أمامه على نسختين ، إحداهما بالعربية ، والأخرى مفرسة بقلم ترجمان القنصلية في دمشق ، وموضوع الرسالة في العقل المدرك والعلم وإثبات النبوة وفضل الكتابة والتأليف ، والرسالة تعكس مجمل النظرة الثقافية التقليدية كما هي موجودة لدى الفلاسفة والمؤرخين العرب من أمثال ابن خلدون والطبري وابن سينا ، وإن كان أسلوبها قد بدأ ينسلخ عن أسلوب العصور الوسطى المسجوع المتكلف ، ويلجأ إلى الأسلوب المسترسل .

ومثل كتاب « المقرض الحاد لقطع لسان منتقصي دين الإسلام بالباطل والإلحاد » الذي جاءت كتابته نتيجة لبعض المحاورات التي كان يشارك فيها أثناء فترة الأسر في فرنسا ، ومنها ما يشير إليه هو ويجعله سبباً دافعاً لتأليف الكتاب حين يقول (١٨٩) : « إني

في أيام ضيافتنا عند الدولة الفرنسية، تكلم بعض القسيسين في الإسلام، وقال إن الغدر وعدم الوفاء فيه غير قبيح ولا منهي عنه» فدعاه ذلك بعد امتناع إلى أن يستجيب لرغبة العلماء في توضيح اللبس الذي يثار حول فهم بعض مبادئ الدين الحنيف .

إن مرحلة ما بعد الإمارة شكلت تنويعاً لعمر حافل بالعطاء والإخلاص والتفاني وتحقيق الجهاد بمعناه الواسع، الذي لا يتوقف عند الجهاد بالسلاح كما كان الشأن في مرحلة الإمارة، وهو ما يمكن أن يسمى بالجهاد الأصغر، قياساً على الجهاد الأكبر الذي تبدى في هذه المرحلة الأخيرة، وكان سلاحه العلم والحوار وضرب المثل ومحاربة الجمود والتقليد والدعوة إلى التسامح وتجسيد ملامح الشخصية العربية المسلمة، لا من خلال التعبيرات وترديد الموروثات فحسب، ولكن من خلال التمثل ومجابهة المواقف بروح شجاعة متفتحة، يتحقق معها معنى الفروسية في مراحل العمر المتأخرة كما تحقق من قبل في مراحل العلم المتقدمة، وإن اختلف المجال، ويتأكد معها، ليس فقط وحدة وتماسك الشخصية المتميزة للبطل المتميز مع اختلاف المراحل واتجاهات العطاء، وإنما يتأكد أيضاً إمكانية الحديث عن نمط من وحدة مفهوم الشخصية العربية الإسلامية التي تلتف حول مجموعة من القيم الرئيسية، وإن اختلفت تجليات وأشكال التعبير عن هذه القيم باختلاف الزمان والمكان والظروف المحيطة، كما كان الشأن بالنسبة إلى الشخصيتين المتميزتين اللتين اصطحبناهما خلال هذا الكتاب، أبي فراس الحمداني وعبدالقادر الجزائري، واللذين أثبتا معاً صلابة الجوهر الرئيسي لمنظومة القيم التي يصدران عنها، والتي تبرهن على قدرتها على صياغة الشخصية المتميزة في مجتمع الصحراء، أو في مجتمع المدينة، وفي مواجهة الأصدقاء، أو في مواجهة الأعداء، وفي فترة ما قبل العصور الوسطى، أو على مشارف العصر الحديث، وفي ميادين الشعر، أو العلم، أو الفروسية، أو الحرب .

الهوامش

- ١ - الموازنة بين الشعراء، أبحاث في أصول النقد وأسرار البيان، د. زكي مبارك، مطبعة مصطفى الحلبي، مصر، الطبعة الثالثة سنة ١٩٧٣، ص ٣١٠ .
- ٢ - أبو فراس الحمداني، حياته وشعره، د. عبد الجليل حسن عبد المهيدي، مكتبة الأقصى، الأردن، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨١، ص ١٦٨ .
- ٣ - العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة الحادية عشرة، سنة ١٩٨٦، ص ١٤٢ وما بعدها .
- ٤ - الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، طبعة دار الكتب المصورة، ج ٤، ص ٢٥٦ .
- ٥ - مراتب النحويين، ص ٧٤، نقلاً عن شوقي ضيف، المرجع السابق ص ١٤٩ .
- ٦ - مقدمة ابن خالويه لديوان أبي فراس ص ٢ .
- ٧ - انظر مقدمة الديوان .
- ٨ - أعيان الشيعة، محسن الأمين الحسيني العاملي، دمشق، الطبعة الأولى سنة ١٩٤٥، ج ١٨، ص ١٤٩ وما بعدها .
- ٩ - أبو فراس، حياته وشعره، د. عبد الجليل حسن عبد المهيدي، مرجع سابق ص ١٧٩ .
- ١٠ - حول تقييم الطبقات المختلفة للديوان، انظر: أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٠، د. نعمان القاضي، ص ٢١٧ وما بعدها .
- ١١ - ديوان أبي فراس : شرح للدكتور خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، لبنان سنة ١٩٩١، ص ١٢ .
- ١٢ - الأغاني، مرجع سابق ج ١١ ص ٤ .
- ١٣ - انظر: الكامل، ابن الأثير، الجزء السادس، ص ٢٠٧ وما بعدها بتصرف .
- ١٤ - ديوان أبي فراس، شرح الدكتور خليل الدويهي، ص ٥٠ .
- ١٥ - الديوان: ص ٢٩٠ .
- ١٦ - ورد هذا البيت في معظم الطبقات «وليس يفضل فينا الفاضل الهرم» برفع الفاضل والهرم، ونحن نرى أن الملائم لما يقصده أبو فراس يتطلب نصب الفاضل الذي يشير إلى سيف الدولة، ورفع الهرم الذي يشير إلى ناصر الدولة .
- ١٧ - انظر: أبو فراس، حياته وشعره، مرجع سابق ص ١٨٢ .
- ١٨ - الديوان: ص ١٢٣ .
- ١٩ - حاشية الديوان: ص ١٣٢ .

- ٢٠ - المرجع السابق: ص ١٣٣ .
- ٢١ - هامش الديوان: ص ١٣٤ .
- ٢٢ - هامش الديوان: ص ١٣٥ .
- ٢٣ - حاشية الديوان: ص ١٣٨ .
- ٢٤ - هامش الديوان: ص ١٣٦ .
- ٢٥ - الديوان: ص ١٣٦ .
- ٢٦ - دنعمان القاضي، أبو فراس الحمداني، الموقف والتشكيل الجمالي، ص ٧٢ وما بعدها.
- ٢٧ - الموازنة بين الشعراء : ص ٣١ وما بعدها .
- ٢٨ - الديوان: ص ٢٥٢ .
- ٢٩ - الديوان: ص ٢٥٥ .
- ٣٠ - الديوان: ص ٢٦٢ .
- ٣١ - الديوان: ص ١٦١ .
- ٣٢ - انظر قراءة للقصيدة في كتابنا «متعة تنويع الشعر» دار غريب، القاهرة، ص ٩٤ وما بعدها.
- ٣٣ - الديوان: ص ٣٠١ .
- ٣٤ - سيف الدولة وعصر الحمدانيين، د. سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة، سنة ١٩٥٩، ص ١٤٢ .
- ٣٥ - أبو فراس، الموقف والتشكيل، مرجع سابق ص ٧١ وما بعدها، والمراجع المبينة بالهامش .
- ٣٦ - انظر : شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني للشيخ محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة المدني، القاهرة، الطبعة الثانية، سنة ١٩٦٢، ص ٢٠٤ وما بعدها .
- ٣٧ - معجم الأدباء، ج ٥، ص ١٤٩ .
- ٣٨ - يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر لأبي منصور الثعالبي، شرح وتحقيق الدكتور مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، سنة ١٩٨٣ . ج ٢، ص ٩١ .
- ٣٩ - حول الحياة الأدبية والاجتماعية في بلاط سيف الدولة انظر : د. عبد الجليل حسن عبد المهيدي، مرجع سابق، الفصل الأول من الباب الأول والمراجع المبينة به.
- ٤٠ - يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ص ٤٣ .
- ٤١ - الديوان: ص ٦١ .
- ٤٢ - انظر: أبو فراس، الموقف والتشكيل، مرجع سابق ص ١٤٩ والمراجع المبينة به .
- ٤٣ - الديوان: ص ٢٧٠ .
- ٤٤ - الديوان: ص ٣٢ .

- ٤٥ - يتيمة الدهر، ج ١، ص ٦٣ .
- ٤٦ - الديوان: ص ٢٥٧ .
- ٤٧ - الديوان: ص ٢٩٩ .
- ٤٨ - انظر: كتاب «الفروسية في الشعر الجاهلي» للدكتور نوري حمودي القيسي، مكتبة النهضة العربية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٤ .
- ٤٩ - انظر: «أبو فراس، الموقف والتشكيل»، مرجع سابق، ص ١٦٩ .
- ٥٠ - الديوان: ص ١٦٤ .
- ٥١ - انظر: بناء لغة الشعر لـ جون كوين، ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٩٣، ص ١٨٢ وما بعدها .
- ٥٢ - الموازنة بين الشعراء، مرجع سابق ص ٣٢٣ .
- ٥٣ - المرجع السابق: ص ٥ .
- ٥٤ - أبو فراس، حياته وشعره، مرجع سابق ص ٥٤ .
- ٥٥ - الديوان: ص ٢١٣ .
- ٥٦ - أبو فراس، الموقف والتشكيل، مرجع سابق ص ١٦٩ .
- ٥٧ - الديوان: ص ٢٤٧ .
- ٥٨ - الديوان: ص ٢٧٦ .
- ٥٩ - الديوان: ص ١١٥ .
- ٦٠ - الديوان: ١٦٢ .
- ٦١ - أبو فراس، الموقف والتشكيل : مرجع سابق ص ٢٧٧ .
- ٦٢ - أبو فراس، حياته وشعره، مرجع سابق ص ٢٢٤ .
- ٦٣ - الديوان: ص ١٧٢ .
- ٦٤ - انظر: تاريخ الأدب العربي بروكلمان : ج ٢، ص ١٣، وانظر أيضاً: «أبو فراس، الموقف والتشكيل»، مرجع سابق ص ٢٨٦ .
- ٦٥ - الديوان: ص ٥٢ .
- ٦٦ - الديوان: ص ١٥٧ .
- ٦٧ - تاريخ الأدب العربي، ج ٢، ص ٩٣ (مرجع سابق) .
- ٦٨ - انظر: المصايد والمطارود لكشاجم، طبع دار المعرفة ببغداد، وتاريخ الطبري، ج ٦ ص ٤٩٤، وانظر أيضاً: الأغاني، ج ٥، ص ٣٤٤، نقلاً عن شوقي ضيف «العصر العباسي الأول» ص ٥٥ .

- ٦٩ - المصايد والمطاردة، دار المعرفة، بغداد، ص ١٧٣ .
- ٧٠ - انظر مقامات بديع الزمان، المقامة البشرية، ص ٤٤٩، مرجع سابق .
- ٧١ - المقامة الأسدية، مرجع سابق، ص ٣٥ .
- ٧٢ - «الصبيح للنبي عن حيثية المتنبي»، يوسف البديعي، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، ص ٢٥٢ وما بعدها، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٧٧ .
- ٧٣ - الديوان: ص ٢٢٧ .
- ٧٤ - الموازنة بين الشعراء، مرجع سابق، ص ٣١١ .
- ٧٥ - يتيمة الدهر : مرجع سابق، ص ١١٢ .
- ٧٦ - انظر: أبو فراس الحمداني، مرجع سابق، ص ٢٧٢ وما بعدها، والمناقشات والآراء الواردة فيه .
- ٧٧ - أبو فراس، الموقف والتشكيل، مرجع سابق ص ٢ - ١ وما بعدها بتصرف .
- ٧٨ - المرجع السابق: ص ١٠٨ .
- ٧٩ - الديوان: ص ٩٦ .
- ٨٠ - الديوان: ص ٨٥ .
- ٨١ - الديوان: ص ٨٧ .
- ٨٢ - الديوان: ص ٢٨٢ .
- ٨٣ - انظر تحليلنا للنص في كتابنا: « الكلمة والمجهر »، القاهرة، دار الشروق، سنة ١٩٩٦، ص ١٣٦ وما بعدها .
- ٨٤ - انظر حول النص، كتابنا : « تطور الأدب في عمان »، القاهرة، دار غريب، ١٩٩٨، ص ١٢٠ وما بعدها .
- ٨٥ - الديوان: ص ٤٨ .
- ٨٦ - الديوان: ص ٢٧٣ .
- ٨٧ - انظر : الأمير عبدالقادر الجزائري متصوفاً وشاعراً، فؤاد صالح السيد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، سنة ١٩٨٥، ص ١١ .
- ٨٨ - تاريخ العرب الحديث والمعاصر، د. عبدالرحيم عبدالرحمن عبدالرحيم، الطبعة الخامسة، دار الكتاب الجامعي، القاهرة، سنة ١٩٩٠، ص ٢٢٦ وما بعدها .
- ٨٩ - المرجع السابق، ص ٢٢٧ .
- ٩٠ - انظر : تاريخ المغرب وحضارته من قبيل الفتح الإسلامي إلى الغزو الفرنسي، د. حسين مؤنس، المجلد الثاني، الجزء الثاني ص ٣٧٨ وما بعدها، دار العصر الحديث للنشر والتوزيع .

- ٩١ - الداي، كلمة تركية تعني « الخال » وكانت تطلق على حاكم الجزائر تعبيراً عن توبده للإنكشارية، انظر: الأمير عبد القادر الجزائري، مرجع سابق ص ٤٥ .
- ٩٢ - تاريخ العرب الحديث (١٧٨١ - ١٩٢٠) دراسة في التنافس الأوربي الاستعماري على البلاد العربية، د. عبد الوهاب عبد الرحمن . ص ٢٦٦، دار القلم، دبي.
- ٩٣ - انظر : تاريخ المغرب وحضارته (مرجع سابق) ص ٢٧٨ .
- ٩٤ - Julien Charles - André, Histoire de Algerie Contemporain. p. 38. Paris 1964.
- ٩٥ - تاريخ العرب الحديث والمعاصر، ص ٢٢٨ .
- ٩٦ - حول الروح الصليبية للحملة، انظر : تاريخ العرب الحديث ص ٢٦٨ . وقصة الاستعمار في العالم العربي للدكتور نقولا زيادة ص ٢٨، دار الكاتب العربي، بيروت، والأمير عبد القادر الجزائري ص ٤٧، وانظر في هامشه الإشارة إلى مرجع د. صلاح العقاد عن تطور السياسة الفرنسية في الجزائر .
- ٩٧ - انظر : قصة الاستعمار : ص ٣٩ .
- ٩٨ - لمراجعة نص البيان، انظر : المرجع السابق ص ٤١ .
- ٩٩ - في تفاصيل خطط استنزاف الثروة ونزع الملكيات واستعمار التوطين، انظر: المغرب الكبير للدكتور جلال يحيى، الجزء الثالث، العصور الحديثة وهجوم الاستعمار، دار النهضة العربية، بيروت، سنة ١٩٨١ .
- ١٠٠ - انظر تعليق أحمد بن أبي الضياف على هذا الرحيل المخزي، في كتابه « إتحاف أهل الزمان بأخبار ملوك تونس وعهد الأمان » نقلاً عن كتاب تاريخ الجزائر الحديث للدكتور محمد خير فارس ص ٢٠٧، مكتبة دار الشرق، بيروت .
- ١٠١ - تاريخ الجزائر الحديث من الفتح الإسلامي إلى الاحتلال الفرنسي، ص ٢٠٩ .
- ١٠٢ - يشار إلى أنه من أسباب عنف المقاومة في مدينة قسنطينة، اعتماد الفرنسيين على خائن يدعى «يوسف» كان قد ارتد عن الإسلام، واعتنق الكاثوليكية، وكان عيناً للفرنسيين في قسنطينة، انظر: المغرب العربي الكبير ص ٢٦٩ .
- ١٠٣ - تاريخ الجزائر: ص ٢١١ .
- ١٠٤ - نقلاً عن : أعلام عرب محدثون من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر للدكتور نقولا زيادة، ص ١٦، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت .
- ١٠٥ - انظر : الأمير عبد القادر الجزائري متصوفاً وشاعراً، ص ٥١، وانظر كذلك: بناء النهضة العربية لرجي زيدان، ص ١٢، دار الكاتب العربي، بيروت .
- ١٠٦ - حرص عبد القادر على تلافي لقب « الخلافة » مراعاة للدولة العثمانية، وقبل في البدء لقب السلطان ولكنه سرعان ما تحاشاه، مراعاة لسلطان المغرب، واكتفى بلقب الإمارة الذي يبيع له تحت شجرة الدرارة، تيمناً بالبيعة النبوية المباركة تحت الشجرة .

- ١٠٧ - انظر : أعلام عرب محدثون لنقولا زيادة، ص ٧١ .
- ١٠٨ - أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، د. أبو القاسم سعد الله، ج ١، ص ١٢٨، الطبعة الثالثة، دار الغرب الإسلامي، بيروت .
- ١٠٩ - سيرة الإمام عبد القادر وجهاده، الحاج مصطفى بن التهامي، تحقيق الدكتور يحيى بوعزيز، ص ٤٨، دار الغرب الإسلامي ، بيروت، ١٩٩٥ .
- ١١٠ - المرجع السابق: ص ٤٧ .
- ١١١ - المرجع السابق: ص ٤٩ .
- ١١٢ - المرجع السابق: ص ٤٩ .
- ١١٣ - الحركة الوطنية في الجزائر، الدكتور أبو القاسم سعد الله، ص ٤٩، منشورات دار الآداب، بيروت.
- ١١٤ - سيرة الأمير عبد القادر، الحاج مصطفى بن التهامي، ص ٥٠ .
- ١١٥ - الثورة الجزائرية، دراسة وتاريخ أحمد الخطيب، ص ٥٤١، دار العلم للملايين، بيروت.
- ١١٦ - شرح ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، د. ممدوح حقي، ص ١١، الطبعة الثانية، سنة ١٩٦٢، دار اليقظة العربية، بيروت .
- ١١٧ - ديوان الأمير عبد القادر، شرح وتحقيق الدكتور ممدوح حقي، ص ١٥ .
- ١١٨ - في إحدى الفشرات التعريفية المبسطة لطلاب المدارس الفرنسية، ترد عند الحديث عن عبد القادر هذه العبارات : A` travers l'Emir c'est une dimension de l'Algérien que nous decouvrons et une image de nous meme qui se perd, cette dimension c'est le bédouin au sens noble du terme pret au sacrifice, genereux, et chevaleresque. مدى قدرته على تجسيد هذه القيم البدوية النبيلة لدى «الآخر»، وبفعه إلى الإعجاب بها .
- ١١٩ - ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، شرح وتحقيق الدكتور ممدوح حقي (مرجع سابق) ص ٣٥ .
- ١٢٠ - الأمير عبد القادر للدكتور فؤاد صالح السيد ... ص ٢٩ والمراجع المبينة بهامشه .
- ١٢١ - انظر آراء العقاد وعادل الصلح ويحيى بوعزيز حول هذه القصة في كتاب: الأمير عبد القادر لفؤاد صالح السيد السابق الذكر ص ٤٣ وما بعدها .
- ١٢٢ - المغرب الكبير للدكتور جلال يحيى، ص ١٤١ .
- ١٢٣ - تاريخ العرب الحديث للدكتور عبد الوهاب عبد الرحمن، ص ٢٧١ .
- ١٢٤ - المغرب العربي الكبير في العصر الحديث للدكتور شوقي عطا الله الجمل، ص ٣٦٤ .
- ١٢٥ - Revue d'Histoire Modern et contemporain. 1967 . p. 151 نقلاً عن، تاريخ الجزائر الحديث، د. محمد خير فارس، ص ٢٢٩ .
- ١٢٦ - تاريخ الجزائر الحديث، للدكتور محمد خير فارس، ص ٢٢٩ .
- ١٢٧ - انظر : الحركة الوطنية في الجزائر لأبي القاسم سعد الله، ص ٥٠ .

- ١٢٨ - انظر : بناء النهضة العربية لجرجي زيدان، ص ١٧ .
- ١٢٩ - المرجع السابق ص ١٢، وانظر : الحركة الوطنية لأبي القاسم سعد الله، ص ٥٠ .
- ١٣٠ - أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، أبو القاسم سعد الله، ص ١٢٩ .
- ١٣١ - انظر : عبد القادر الجزائري فارس البحر الأبيض المتوسط (حكايات الأنبياء الماضية لأبناء الأيام الآتية) قنري قلعي، ص ٢١، المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، سنة ١٩٩٤ .
- ١٣٢ - انظر : الثورة الجزائرية دراسة وتاريخ لأحمد الخطيب، ص ٥٢ .
- ١٣٣ - انظر : عبد القادر الجزائري لقنري قلعي، ص ٢٢ .
- ١٣٤ - المرجع السابق ص ٢٢ .
- ١٣٥ - انظر : تاريخ العرب الحديث، د. عبد الوهاب عبد الرحمن، ص ٧٢ .
- ١٣٦ - المغرب الكبير: د. جلال يحيى، الجزء الثالث، العصور الحديثة، وهجوم الاستعمار، ج٣، ص ١٤٥، ١٤٦ (مرجع سابق) .
- ١٣٧ - الأمير عبد القادر متصوفاً وشاعراً، د. فؤاد صالح السيد، ص ٥٢، ٨٨ .
- ١٣٨ - انظر : تاريخ المغرب وحضارته، د. حسين مؤنس ص ٢٥٨، وقد حاول الاستعانة ببعض الأوربيين لتدريب الجيش وإقامة مصانع للذخيرة ومن بينها مصنع لصب البنادق، واشتهر من هؤلاء المستشرق الفرنسي ليون روشي الذي اتخذ الأمير مستشاراً له بعد أن اعتنق الإسلام وأقام عنده
- ١٣٩ - كان الجيش يرافقه عدد من الخياطين والسروجية لإعداد وإصلاح ما يلزم إصلاحه من ملابس الجنود وسروج الخيل، وكان يرافقه كذلك مختصون لإصلاح السلاح يسمون «فرداجية»، وكان للأمير أركان حرب وكتبة أسرار، وعندما يستقر الأمير بجيشه في مكان معين ينصب الخيام بنظام
- ١٤٠ - انظر : الثورة الجزائرية، دراسة وتاريخ، د. أحمد الخطيب، ص ٥٨، ٥٩ .
- ١٤١ - انظر : عبد القادر الجزائري فارس البحر الأبيض المتوسط، قنري قلعي، ص ١٩ وما بعدها (مرجع سابق) .
- ١٤٢ - انظر : الحركة الوطنية في الجزائر، د. أبو القاسم سعد الله، ص ٥٥ (الهامش) .
- ١٤٣ - الديوان: ص ٣٢ .
- ١٤٤ - انظر : الديوان ص ١٢٥ .
- ١٤٥ - الثورة الجزائرية، دراسة وتاريخ، أحمد الخطيب، ص ٥٥ .
- ١٤٦ - المرجع السابق: ص ٥٦ .
- ١٤٧ - المغرب الكبير وهجوم الاستعمار، د. جلال يحيى، ص ١٤٣ .

- ١٤٨ - انظر : المغرب العربي الكبير في العصر الحديث، د. شوقي الجمل، ص ٢٦٧ .
- ١٤٩ - انظر : المغرب الكبير، العصور الحديثة وهجوم الاستعمار، د. جلال يحيى، ص ١٤٥ .
- ١٥٠ - الثورة الجزائرية، أحمد الخطيب، ص ٦١ .
- ١٥١ - المغرب الكبير، د. جلال يحيى، الجزء الثالث، العصور الحديثة وهجوم الاستعمار ص ١٤٧ .
- ١٥٢ - الثورة الجزائرية، أحمد الخطيب، ص ٦٣ .
- ١٥٣ - المرجع السابق: ص ٦٣ .
- ١٥٤ - حول الاتصالات مع بريطانيا وأمريكا، انظر : أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، د. أبو القاسم سعد الله، ج ١، ص ١٢٥ وما بعدها، دار الغرب الإسلامي .
- ١٥٥ - السياسة الفرنسية في الجزائر من ١٨٢٠ - ١٩٥٩، د. جلال يحيى، ص ١٤٦ .
- ١٥٦ - تاريخ الجزائر الحديث، د. محمد خير فارس، ص ٢٥٣ .
- ١٥٧ - تاريخ العرب الحديث، د. عبد الوهاب عبد الرحمن، ص : ٢٨ .
- ١٥٨ - انظر : تاريخ الجزائر الحديث للدكتور محمد خير فارس، ص ٢٥٤ .
- ١٥٩ - المرجع السابق: ص ٢٥٥ .
- ١٦٠ - الحركة الوطنية الجزائرية، د. أبو القاسم سعد الله، ص ٥٥ .
- ١٦١ - بناء النهضة العربية، جرجي زيدان، ص ١٩ .
- ١٦٢ - تاريخ المغرب الكبير، د. جلال يحيى، الجزء الثالث، ص ١٧٨ .
- ١٦٣ - تاريخ المغرب وحضارته، د. حسين مؤنس، ص ٢٨٠ .
- ١٦٤ - انظر : تحفة الزائر في مآثر الأمير عبد القادر وأخبار الجزائر، الجزء الثاني، سيرته العلمية ص ١٨٩، المطبعة التجارية، الإسكندرية سنة ١٩٠٢ .
- ١٦٥ - راجع بعض هذه الرسائل، « في تحفة الزائر » من ص ١٨٦ إلى ص ٢١٢ .
- ١٦٦ - فارس الجزائر الأمير عبد القادر، العماد مصطفى طلاس، ص ٢٦١، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، الطبعة الثانية، سنة ١٩٨٤ .
- ١٦٧ - المرجع السابق: ص ٢٦٣ .
- ١٦٨ - تحفة الزائر: ص ٤٠ .
- ١٦٩ - المرجع السابق: ص ٤٠ .
- ١٧٠ - انظر : فارس الجزائر الأمير عبد القادر، مصطفى طلاس، ص ٣٠٢ .
- ١٧١ - تحفة الزائر: ص ٩٣ .
- ١٧٢ - المرجع السابق: ص ٩٤، وانظر تفصيلات الأحداث في كتاب مصطفى طلاس: فارس الجزائر، ص ٢٠٥ وما بعدها، وكذلك في كتاب جرجي زيدان : بناء النهضة العربية ص ٢١ وما بعدها .

- ١٧٣ - بناء النهضة العربية، جرجي زيدان، ص ٢١، ٢٢ .
- ١٧٤ - انظر تفاصيل الرسائل المرفقة بالنياشين في: « تذكرة الزائر » ص ٩٨ - ١١٥ .
- ١٧٥ - انظر نص الرسالة في: تحفة الزائر، ص ١١٤، ١١٥ .
- ١٧٦ - انظر: الأمير عبدالقادر متصوفاً وشاعراً، فؤاد صالح السيد، ص ٧٨ وما بعدها والمراجع المبينة به .
- ١٧٧ - المرجع السابق: ص ٧٨ .
- ١٧٨ - انظر : الأمير عبدالقادر رائد الكفاح الجزائري للدكتور يحيى بوعزيز، الدار العربية للكتاب، الجزائر، ص ٢١٨، وقد أشار في هامشه إلى وثائق قناة السويس بمكتبة قصر عابدين، ومكتبة كلية الآداب بجامعة القاهرة .
- ١٧٩ - انظر تحفة الزائر، ص ١٨٥، ١٨٦ .
- ١٨٠ - الأمير عبدالقادر رائد الكفاح الجزائري، د يحيى بوعزيز، ص ٣١٩ .
- ١٨١ - الديوان: ص ١١، في ردّ الأمير على قصيدة طويلة امتدحه بها العالم الحاج مصطفى شلبي البغدادي، وقد مرّ بدمشق، فآكرمه الأمير وأجلّه، والقصيدتان معايدة متباعدة بمناسبة عيد الضحية.
- ١٨٢ - الديوان : ١٧٢، وكان الأمير قد بنى قصراً للاصطياف في ثَمُر وسط البساتين، وحين شعر بمرضه الأخير طلب أن ينتقل إليه وفيه فاضت روحه الطاهرة إلى بارئها .
- ١٨٣ - الديوان، تحقيق ممدوح حقي، ص ١٣٢ .
- ١٨٤ - انظر : الديوان ص ١٢٨ .
- ١٨٥ - انظر : الديوان ص ٢٠٢ .
- ١٨٦ - انظر : الديوان ص ١٩٣ وما بعدها .
- ١٨٧ - انظر : الأمير عبدالقادر الجزائري متصوفاً وشاعراً، فؤاد صالح السيد، ص ٩٩ .
- ١٨٨ - انظر : زكري العاقل وتبنيه الغافل، تأليف الأمير عبدالقادر الجزائري، تحقيق الدكتور ممدوح حقي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، عن الصورة الخطية لرسالة الأمير في المقدمة.
- ١٨٩ - انظر : للقراض الحاد لقطع لسان متقصي دين الإسلام بالباطل والإلحاد، تأليف الأمير عبدالقادر الجزائري، منشورات دار ومكتبة الحياة، بيروت، ص ٩ من مقدمة الدكتور ممدوح حقي.

المراجع

- ١ - أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر : د. أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثالثة، بيروت .
- ٢ - أبو فراس الحمداني، حياته وشعره : د. عبد الجليل حسن عبد المهيدي، مكتبة الأقصى، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨١، الأردن .
- ٣ - أبو فراس الحمداني، الموقف والتشكيل الجمالي : د. نعمان القاضي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة ١٩٩٠، القاهرة .
- ٤ - أعلام عرب محدثون من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر : د. تقولا زيادة، الأملية للنشر والتوزيع، بيروت .
- ٥ - أعيان الشيعة : د. محسن الأمين الحسيني العاملي، الطبعة الأولى، سنة ١٩٤٥، دمشق .
- ٦ - الأغاني : الأصفهاني، طبعة دار الكتب المصورة ١٩٦٥، القاهرة .
- ٧ - الأمير عبد القادر رائد الكفاح الجزائري : د. يحيى بوعزيز، الدار العربية للكتاب، الجزائر .
- ٨ - الأمير عبد القادر الجزائري متصوفاً وشاعراً : فؤاد صالح السيد، المؤسسة الوطنية للكتاب، سنة ١٩٨٥، الجزائر .
- ٩ - بناء لغة الشعر : جون كوين، ترجمة وتقديم وتعليق د. أحمد درويش، دار المعارف، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٩٣، القاهرة .
- ١٠ - بناء النهضة العربية : جرجي زيدان، دار الكاتب العربي، بيروت .
- ١١ - تاريخ العرب الحديث (١٧٨١-١٩٢٠) : د. عبد الوهاب عبد الرحمن، دار القلم، دبي .
- ١٢ - تاريخ العرب الحديث والمعاصر : د. عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم، دار الكتاب الجامعي، الطبعة الخامسة، سنة ١٩٩٠، القاهرة .
- ١٣ - تاريخ المغرب وحضارته من قبيل الفتح الإسلامي إلى الغزو الفرنسي : د. حسين مؤنس، دار العصر الحديث للنشر والتوزيع، المجلد الثاني، الجزء الثاني .
- ١٤ - تحفة الزائر في مآثر الأمير عبد القادر وأخبار الجزائر، وسيرته العلمية : جمعها ابنه السيد محمد بن عبد القادر، المطبعة التجارية، الإسكندرية، سنة ١٩٠٣ .
- ١٥ - تطور الأدب في عمان : د. أحمد درويش، دار غريب، سنة ١٩٩٨، القاهرة .
- ١٦ - الثورة الجزائرية، دراسة وتاريخ : أحمد الخطيب، دار العلم للملايين، بيروت .
- ١٧ - الحركة الوطنية في الجزائر : د. أبو القاسم سعد الله، منشورات دار الآداب، بيروت .
- ١٨ - بيوان أبي فراس : شرح الدكتور خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، سنة ١٩٩١، لبنان .

- ١٩- نكرى العاقل وتنبيه الغافل : تأليف الأمير عبدالقادر الجزائري، تحقيق الدكتور ممدوح حقي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت .
- ٢٠- سيرة الإمام عبدالقادر وجهاده : الحاج مصطفى بن التهامي، تحقيق الدكتور يحيى بوعزيز، دار الغرب الإسلامي، سنة ١٩٩٥، بيروت .
- ٢١- سيف الدولة وعصر الحمدانيين : د. سامي الدهان، دار المعارف، سنة ١٩٥٩، القاهرة .
- ٢٢- شرح ديوان الأمير عبدالقادر الجزائري : د. ممدوح حقي، دار اليقظة العربية، الطبعة الثانية، سنة ١٩٦٢، بيروت .
- ٢٣- شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني : الشيخ محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة المدني، الطبعة الثانية، سنة ١٩٦٢، القاهرة .
- ٢٤- الصبح المنبي عن حيثية المقتني : يوسف البديعي، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، دار المعارف، الطبعة الثانية، سنة ١٩٧٧، القاهرة .
- ٢٥- عبدالقادر الجزائري فارس البحر المتوسط (حكايات الأنباء الماضية لأبناء الأيام الآتية): قدرى قلعجي، المطبوعات للتوزيع والنشر، سنة ١٩٩٤، بيروت .
- ٢٦- العصر الجاهلي : د. شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة الحادية عشرة، سنة ١٩٨٦، القاهرة .
- ٢٧- فارس الجزائر الأمير عبدالقادر : العماد مصطفى طلاس، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، الطبعة الثانية، سنة ١٩٨٤ .
- ٢٨- الفروسية في الشعر الجاهلي : نوري حمودي القيسي، مكتبة النهضة العربية، الطبعة الثانية، سنة ١٩٨٤، بيروت .
- ٢٩- قصة الاستعمار في العالم العربي : د. نقولا زيادة، دار الكاتب العربي، بيروت .
- ٣٠- الكلمة والمجهر : د. أحمد درويش، دار الشروق، سنة ١٩٩٦، القاهرة .
- ٣١- معجم الأدباء : ياقوت الحموي.
- ٣٢- المغرب العربي الكبير في العصر الحديث : د. شوقي عطا الله، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة .
- ٣٣- المغرب الكبير : د. جلال يحيى، الجزء الثالث : العصور الحديثة وهجوم الاستعمار، دار النهضة العربية، سنة ١٩٨١، بيروت .
- ٣٤- الموازنة بين الشعراء، أبحاث في أصول النقد وأسرار البيان : د. زكي مبارك، مطبعة مصطفى الحلبي، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٧٣، القاهرة.
- ٣٥- قيمة الدهر في محاسن أهل العصر : أبو منصور الثعالبي، شرح وتحقيق د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، الطبعة الثانية، سنة ١٩٨٣، بيروت .

فهرس

٣ - قصديس، عبدالمعز سعود البابطين

٥ - بين يدي الكتاب

٧ - مدخل، بين شخصيتين، ملامح الائتلاف والاختلاف

القسم الأول:

٢١ - في صحبة أبي فراس الحمداني

٢٧ ١ - الديوان

٣٢ ٢ - صورة الأب الغائب

٥٦ ٣ - صورة الأم الحبيبة

٧٣ ٤ - صورة الفارس المحارب

٩٢ ٥ - صورة المحب

١٠٩ ٦ - صورة الطرد والصيد

١١٩ ٧ - صورة الأسير

القسم الثاني:

- في صحبة الأمير عبد القادر الجزائري

١٣٧ ١ - الزمان والمكان

١٤٥ ٢ - ما قبل الإمارة: مرحلة التكوين والخبرة النظرية

١٥٥ ٣ - مرحلة الإمارة

١٧٧ ٤ - مرحلة ما بعد الإمارة

١٩٧ - الهوامش

٢٠٦ - المراجع

٢٠٨ - الفهرس



مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

الكويت

2 0 0 0